



QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



EDITOR — DIRECTEUR
Antonio Franceschetti (Toronto)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS
Lloyd Howard (Victoria) Gabriele Niccoli (Waterloo)
Maria Predelli (McGill) Olga Pugliese (Toronto)
Massimo Verdicchio (Alberta)

BOOK REVIEW EDITOR — RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS
Corrado Federici (Brock)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF
Manuela A. Scarsi (Toronto)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

K. Bartlett (<i>Toronto</i>)	H. Izzo (<i>Calgary</i>)
M. Ciavolella (<i>Toronto</i>)	I. Lavin (<i>I.A.S. Princeton</i>)
S. Ciccone (<i>U.B.C.</i>)	J. Molinaro (<i>Toronto</i>)
G. Clivio (<i>Toronto</i>)	H. Noce (<i>Toronto</i>)
A. D'Andrea (<i>McGill</i>)	P.D. Stewart (<i>McGill</i>)
D. Della Terza (<i>Harvard</i>)	W. Temelini (<i>Windsor</i>)
J. Freccero (<i>Stanford</i>)	P. Valesio (<i>Yale</i>)
S. Gilardino (<i>McGill</i>)	C. Vasoli (<i>Firenze</i>)
E. Zolla (<i>Roma</i>)	

COPYEDITING — RÉVISION:
Salvatore Banchieri (Toronto) Dennis J. McAuliffe (Toronto)
Antonio Rossini (Toronto)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:
Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)

Executive of the Society — Executif de la Société 1993-1995

President-Présidente: Maddalena Kuitunen (*Toronto*)
Vice-President-Vice Président: Paul Colilli (*Laurentian*)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Roberta Sinyor (*York*)
Past President-Président sortant: Valeria Sestieri Lee (*Calgary*)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by Frances Koltowski (*Toronto*)

QUADERNI d'italianistica

Vol. XVI, No. 2. Autunno 1995

ARTICOLI

ROSSANA FENU BARBERA

De bello judaico di Giuseppe Flavio: una nuova
fonte per la Commedia di Dante 159

PIER MASSIMO FORNI

Boccaccio tra Dante e Cino 179

FRANCESCO GUARDIANI

Oscula mariniana 197

ROBERT DE LUCCA

Tozzi, Automatism, and Epistemology 245

ROCCO CAPOZZI

Parenthetical Statements and Narrative Voices
in Elsa Morante's Fiction 261

NOTE E RASSEGNE

ANTONIO FRANCESCHETTI

Rapporti tra storia e letteratura cavalleresca:
un libro e una prospettiva di ricerca 281

SALVATORE ARONICA

La trama della menzogna in Diceria dell'untore 289

GIULIANA SANGUINETTI KATZ

Marta Morazzone e la ricerca della libertà 295

PICCOLA BIBLIOTECA

Paola Rigo

Memoria classica e memoria biblica in Dante. (Antonio Rossini) 309

Lorenzo de' Medici

The Autobiography of Lorenzo de' Medici the Magnificent:
A Commentary on My Sonnets. (William McCuaig) 311

Virginia Cox

The Renaissance dialogue: literary dialogue in its social and political
contexts, Castiglione to Galileo. (Robert Buranello) 314

Vincenzo Giordano Zocchi

Memorie di un ebete. (S. Bernard Chandler) 317

George Talbot	
<i>Montale's " mestiere vile." The Elective Translations from English of the 1930s and 1940s.</i> (Corrado Federici)	318
M. Grazia Sumeli Weinberg	
<i>Invito alla lettura di Dacia Maraini.</i> (Anne Urbancic)	320
Massimo Ciavolella and Amilcare Iannucci, eds.	
<i>Italian Studies in North America.</i> (Roberta Sinyor)	322
Carla Marcato e Fabiana Fusco	
<i>Parlare "giovane" in Friuli.</i> (Gianrenzo P. Clivio)	324
Paolo Balboni	
<i>Lingue straniere alle elementari: una prospettiva italiana.</i> (Caterina Cicogna)	326
 SCHEDE	
(a cura di Antonio Franceschetti e Ian Martin)	329

*Orazio e la letteratura italiana: Contributi alla storia della fortuna
del poeta latino;* Remo Fasani, *Le parole che si chiamano: I metodi
dell'officina dantesca;* Franklin Samuel Stych, *Boccaccio in English.
A Bibliography of Editions, Adaptations and Criticism;* *Alla corte
degli Estensi: Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI;*
Giorgio Padoan, *Rinascimento in controluce: Poeti, pittori, cortigiane
e teatranti sul palcoscenico rinascimentale;* Walter Binni, *Lezioni
leopardiane;* Riccardo Scrivano, *Strutture narrative da Manzoni
a Verga;* Gabriele d'Annunzio, *Carteggio inedito con il figlio
Veniero (1917-1937).* (Periodo USA); Hanna Flieger, *Il rapporto
varianti/costanti nella poetica di Italo Calvino: modalità attanziali e
implicazioni culturali;* *Italian History and Culture 1 (1995).*

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Corrada Federici
Department of French, Italian and Spanish
Brock University
St. Catharines, Ontario
Canada L2S 3A1

Abonnement	-	Subscription	Canada/USA	Institutions
an	1	year	\$20.00	\$24.00
ans	2	years	\$35.00	\$42.00
ans	3	years	\$50.00	\$60.00

Please direct all other queries or correspondence to:
Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scarci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$12.00, (please specify the issue). N.B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$40.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifique, le prix est 12\$. N.B. L'adhésion à la Société, taux de 40\$ par année, donne droit à la réception de la revue.

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

<http://www.archive.org/details/quaderniditalian162cana>

De bello judaico di Giuseppe Flavio: una nuova fonte per la *Commedia* di Dante*

Premessa

L'episodio del Conte Ugolino, all'interno del canto 33 dell'*Inferno*, si compone di 78 versi (91 se si considerano le terzine introduttive al monologo del protagonista e l'invettiva finale di Dante contro Pisa), almeno 33 dei quali (quasi la metà) risultano derivare da reminiscenze classiche e bibliche di Dante.

Una visione d'insieme delle fonti classiche catalogate fino al 1970 è offerta, alla voce "Ugolino", dall'*Enciclopedia Dantesca*, che raccoglie citazioni della *Tebaide* di Stazio, dell'*Eneide* di Virgilio e, in misura minore, delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Dagli anni '70 ad oggi nuove e numerose fonti sono state riconosciute dagli studiosi che hanno spesso sperato, attraverso le analogie con altre opere, di appianare le difficoltà esegetiche che da secoli si attribuiscono a questo canto: ci si riferisce qui al dibattito critico sorto intorno al verso "poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno" (*Inf.* 33.75), suscettibile (o meno) di una interpretazione che pone Ugolino come autore di un atto aberrante di tecnofagia.

La critica si è trovata impegnata, e divisa, per lungo tempo, nel tentativo di dare di questo verso un'interpretazione chiara e precisa. Ma questa aspirazione, se spesso ha sollecitato il dialogo degli studiosi su questo canto, non meno spesso ha determinato reazioni polemiche, a volte vivaci, a volte irriverenti. Fra i primi ad entrare in una disputa letteraria fu Guglielmo Pepe che nel 1826 controbatteva l'ipotesi tecnofagica a cui si era accostato Giambattista Niccolini, ipotesi che tra l'altro non era stata scartata da uno dei primi commentatori di Dante, Jacopo dalla Lana. Il Pascoli fu attratto dall'ipotesi del cannibalismo, e così il Pietrobono, il Raya, l'Ammendola. Più numerosi furono coloro che si rifiutavano di credere a un tale epilogo della vicenda di Ugolino, come il Venturi, il Viviani, il Martini, il Bianchi, lo Scartazzini, il D'Ovidio, il Grabher, il Russo, per citare solo alcuni nomi rappresentativi della nostra critica letteraria del 700, dell'800 e della prima metà del 900. A queste due tendenze opposte se ne aggiungeva una terza che percepiva il carattere volutamente ambiguo nel testo di *Inferno* 33: il verso 75 pronunciato da Ugolino venne considerato tanto più affascinante quanto più "foscamente indeterminato", in "penombra misteriosa",

in "forma involuta", fatto di "tenebre e sottointesi", dal De Sanctis, al Tommaseo, al Dalmata. Ma queste definizioni, soprattutto quelle del De Sanctis, finirono per suscitare l'irritata reazione di Benedetto Croce: "Che cosa - io diceva tra me - sono codesti forse? Indeterminatezze di significato..." (cit. in Frattini, 24).

Benedetto Croce, a sua volta, con l'accusa di una non meno indeterminata posizione interpretativa sarà "attaccato" da Gianfranco Contini con il quale la vessata questione si spinge più vicino ai giorni nostri.

Sarebbe impossibile citare qui tutti i nomi degli studiosi che si sono pronunciati su questo tema.¹ E tuttavia i conflitti interpretativi non sono affatto risolti. Anzi, se fino agli anni cinquanta gli obiettivi critici avevano mirato alla esatta interpretazione dell'ultimo verso pronunciato da Ugolino, a partire dagli anni sessanta saranno proprio le teorie di Contini a mantenere vive le polemiche, che si spostano, tuttavia, sulla sponda delle fonti che hanno ispirato il canto 33 dell'*Inferno*.

Anche le fonti che finora sono state messe in luce non sono uniformemente accettate dagli studiosi di Dante e si ha, insomma, la sensazione di un'insoddisfazione cronica, del prevalere di un'ansia critica competitiva che minaccia di confondere, tra l'altro, i criteri in base ai quali valutare l'autorevolezza di una fonte rispetto ad un'altra.

Le analogie che Gianfranco Contini aveva a suo tempo sottolineato fra il canto di Ugolino e il *Tieste* di Seneca, per portare alcuni esempi contemporanei sulla variabilità ed incertezza della ricezione delle fonti del canto 33, sono messe in discussione da Edoardo Sanguineti perché sono da considerarsi "indizi ... più sicuramente topici che referenziali" (10). Ed anche le possibili relazioni con l'*Amis et Amiles*, sostenute da Marianne Shapiro (129-47) con l'appoggio di Contini, vanno prese con cautela e considerate se non come "ipotesi di indizio" (Sanguineti 8).

Per Sanguineti l'*aemulatio* dantesca verte decisamente su una *Tebaide* di Stazio che "fa forza sopra Virgilio" e se il critico riconosce nel canto di Ugolino il debito senechiano, adombra tuttavia le fonti note a favore di una nuova presenza di Seneca perché è "... proprio Seneca, ma il Seneca morale prima che il Seneca tragico con il famoso passo di *Epist.* XIV, 9213 a fornirci una sorta di glossa automatica..." (8).

Ad una linea critica fedele a Contini, – Freccero, Cook-Herzman, Shoaf, Zampese, De Rooy – che si affida alle fonti classiche (*Tieste*, *Tebaide*, *Metamorfosi*) per interpretare *Inferno* 33 secondo una lettura antropologico/mitica, alla quale si connettono gli elementi evangelico/profani (a cui i richiami biblici del testo dantesco inevitabilmente rimandano),² si oppone Robert Hollander in anni recenti:

To those who find the cannibalistic interpretation attractive, one who does not do so can only offer his skepticism. There are no proofs in such matters. ... Are we to understand

that Tydeus, because he gnawed on the freshly severed head of Menalippus ... (the source of Dante's horrific description of Ugolino and Ruggeri) will also be found punished in hell as "cannibal"? (70)

L'Hollander, a sostegno di un'interpretazione dell'Ugolino dantesco quale portatore di un messaggio spirituale di paternità fallita, presenta una nuova fonte che considera illuminante in questo rispetto: "In this reading Luke's gospel, and in particular the parable of the importunate friend (Luke 11.5-13), becomes the most pertinent antecedent text that conduces to a clearer understanding of the desperate drama of this problematic canto" (65).

La disputa, sia sulle fonti che sull'interpretazione del canto 33 dell'*Inferno*, sembra, in definitiva, ancora aperta, forse proprio in dipendenza del prevalere di una tendenza critica che è più a favore di un discorso di esclusione che di compresenza di fonti.

Poiché la maggior parte dell'attenzione critica si è indirizzata, finora, essenzialmente verso una ricerca di intertestualità col mondo classico e biblico, mi è sembrato opportuno volgere le indagini in un campo pressoché inesplorato che è quello della storia. I risultati della ricerca hanno portato alle seguenti riflessioni: in primo luogo si può considerare lo storiografo ebraico Giuseppe Flavio quale possibile figura di *auctoritas* storica che può contribuire a schiarire certe ombre relative al processo creativo del canto 33 dell'*Inferno*. La presenza, non immediatamente evidente, di uno storico nel canto incentrato sulla vicenda di Ugolino – che risale a reali fatti politici avvenuti a Pisa negli anni intorno al 1280, ma sui quali fatti Dante si astiene diplomaticamente dal fare commenti perché "dir non è mestieri" – mette in luce la possibile esistenza di un progetto più ambizioso di Dante, che è poeta ma anche esule politico: quello di sovrapporre dei fatti storici dell'antichità con quelli del presente, al fine di attuare una sorta di superamento della storia antica con l'imposizione dei nuovi miti della modernità creati nella *Commedia*, di cui Ugolino è certo uno fra i più significativi rappresentanti. Un problema più difficile da definire è, invece, stabilire fino a che punto Dante intendesse chiarire i legami fra *Inferno* 33 e l'opera di Giuseppe Flavio: riflessioni, queste, non nuove, che si riallacciano ad una serie di problemi di autorità e di sfida poetica, di riconoscenza verso i propri debitori, sottoposti negli ultimi anni a un nuovo interesse critico (Iannucci, *Dante*). Infatti se i maestri classici sono quasi sempre fatti rivivere nella *Commedia*, attraverso citazioni esplicite o incontri *ad personam*, nel campo dei debiti con la storia sembra che Dante si muova con più circospezione e cautela. Sappiamo che i rapporti di Dante con la storia, con la storia del suo tempo, non furono né facili né chiari, e potrebbero forse essere paragonati ai sentimenti contraddittori di amore e odio, o di rivalsa, di un figlio nei confronti di un padre tiranno. Cito Bontempelli:

Dante ebbe ansia di azione quanto nessun altro uomo al mondo, e si sentiva imperatore e

papa; ma la storia politica non lo volle, lo cacciò via, e lui dovè nella sola poesia trovare la sua corona e la sua tiara, scettro e pastorale; nella poesia solamente, ove egli era insieme i due poli della storia, il potente e il sopraffatto, dominatore e plebeo (875).

Con un senso di rivalsa la poesia si riconnette alla storia e se ne riappropria. Sarà la vicenda del Conte Ugolino della Gherardesca, con il penoso sacrificio dei figli lasciati a morire di fame nella torre dei Gualandi, a fornire a Dante esule l'arma del riscatto della sua esclusione dalla vita politica del suo tempo. Ma è indispensabile, perché questo avvenga, che il corpo dei figli di Ugolino assurga a cibo per la sopravvivenza del padre e che la disperazione di questi accenda il desiderio di vendetta. Facendo leva su un discorso di sacrificio filiale e di antropofagia Dante accomuna gli esempi delle lezioni pagane (*Tieste* di Seneca), con quelli del giudaismo (*De bello judaico* di Giuseppe Flavio) per far trionfare, con la condanna dell'uomo moderno nelle profondità dell'inferno, l'unico esempio di sacrificio ammissibile, che è quello spirituale della Cristianità a cui tutta la *Commedia* si informa.

* * *

Il concetto di paternità, in *Inferno* 33, è spesso riconosciuto dalla critica come essenziale punto di partenza per un'operazione esegetica del canto. Ed è a questo che ci si riallaccia.

L'immagine paterna, in tutta la *Commedia*, e nell'*Inferno* in particolare, ha un riscontro realistico molto concreto che si realizza attraverso il riconoscimento affettivo di un debito intellettuale nelle figure di Virgilio o Guinizelli, ma anche attraverso drammatiche figure di padri dannati e indimenticabili come Cavalcanti e soprattutto come Ugolino.

Il discorso si fa più astratto se si considera il porsi di Dante in relazione alla maternità nel poema. Quando anche Dante, infatti, avrebbe del materiale umano drammatico e reale in riferimento alla figura materna, lo filtra ed epura della sua essenza, e si serve invece di quel materiale per la creazione dei suoi più fortunati miti paterni. Mi riferisco qui ad una madre di nome Maria, citata frettolosamente, con indifferenza, da Dante, in un verso del *Purgatorio*, nel canto 23, in relazione al tema del digiuno e della fame, tra le anime che espiano il peccato della gola:

Io dicea tra me stesso pensando: 'Ecco
la gente che perdé Ierusalemme,
quando Maria nel figlio diè di becco!'.
(28-30)

Ci troviamo di fronte ad un esempio di quel procedimento che Beryl Smalley ha individuato essere un regolare strumento di esegesi biblica, praticato anche da

Dante nella *Monarchia*: la tecnica dell’“episodio parallelo”. Amilcare Iannucci riconosce che questa tecnica, secondo cui “due episodi del poema si illuminano a vicenda a causa di precisi richiami interni stabiliti dal poeta stesso”, è adoperata costantemente da Dante nella *Commedia*, ed è il segno della volontà del poeta di agire come commentatore e critico di sé stesso (*Forma* 92).

La citazione della donna di Gerusalemme in *Purgatorio* 23 per lungo tempo è passata pressoché inosservata fra gli studiosi della *Commedia*. Lo stesso Dante, di questa madre, che “nel figlio diè di becco”, ossia che impresse i propri denti nel corpo del figlio, non aggiunge alcun giudizio di valore o commento ed il discorso è chiuso. Si passa infatti all’incontro del poeta con Forese Donati che occupa il resto del canto.

Ma questa occorrenza antropofagica, che non può non richiamare alla mente il canto di Ugolino, a ben guardare non è l’unico parallelismo che accomuna *Inferno* 33 e *Purgatorio* 23: entrambi i canti sono infatti improntati sul tema della fame e di un digiuno mortale; uno è il canto dei traditori della patria, il canto dell’odio e dell’inimicizia perenne, l’altro, *Purgatorio* 23, mostra il superamento dell’odio tra Forese Donati e il concittadino Dante, in un canto il cui tema centrale è stato solo recentemente riconosciuto come “politico” (Sebastio). E, da non trascurare, in entrambi i canti la pena e le sofferenze dei penitenti vengono anatomicamente relegate ad una sola parte del corpo, la testa. Basterebbero queste indicazioni per incoraggiare un’analisi su un rapporto di natura esegetica fra il canto di Ugolino e *Purgatorio* 23.

Ma è soprattutto la lettura della fonte da cui l’episodio della Maria ebraica è tratto, a rivelare un dramma umano di tale intensità che la natura morale e cristiana di Dante non poteva ignorare dietro un atteggiamento apparentemente distaccato ed ermetico. I tre versi citati in *Purgatorio* 23, pertanto, possono essere considerati un essenziale punto di partenza per la nostra indagine, perché funzionano come una spia lasciata da Dante durante il suo cammino nella *Commedia* per rinviarci, allusivamente, al canto di Ugolino. Guardiamo dunque l’episodio della Maria ebraica:³

Mulier quaedam ex numero trans Jordanem habitantium incolarum, Maria nomine, Eleazari filia de vico Vetezobra, ... genere ac divitiis nobilis, cum alia multitudine refugiens in Hierosolymam recepta, cum caeteris obsidebatur. ... Graviter autem mulier indignabatur: proptereaque saepissime raptoribus maledicens, et imprecans, eos contra se vehementius irritabat: cum neque iratus, neque miserans eam quisquam vellet interficere. Sed victimum quidem parando aliis parabat: undique autem adempta jam erat ei etiam rapiendi facultas, famesque visceribus et medullis irreperserat. Plus vero quam fames iracundia succendebat. Igitur vi animi de necessitate impulsa, rebus adversis contra naturam excitatur: raptoque filio, quem lactantem habebat: Miserum te, ait infans, in bello et fame et seditione cui te servavero? Apud Romanos etiam si vixeris, servitus es: fames autem praevenit servitutem: his vero seditiosi saeviores sunt. Esto igitur mihi cibus, et seditiosis furia, et humanae vitae fabula, quae sola deest calamitatibus Judaeorum. Et hoc simul dicens,

occidit filium, coctumque medium comedit, adopertum vero reliquum servavit. Ecce autem aderant seditiosi, et contaminatissimi nidoris odore capti, mortem ei statim, nisi quod parasset, ostenderet, minabantur. Illa vero bonam partem se reservasse respondens, aperit filii reliquias. Illos autem confessim horror cepit atque dementia, visuque ipso dirigerunt. At mulier: Et hic, inquit, est vere filius et facinus meum. Comedite: nam et ego comedи. [...] Caesar autem super hoc Deum placabat: siquidem Judaeis pacem obtulisset, eisque liberam proposuisset omnium oblivionem, quae commiserant. Illos autem pro concordia seditionem, bellum pro pace, pro satietate atque opulentia famem optasse: et qui propriis manibus templum, quod ipse eis servasset, incendere cooperant, hujusmodi alimentis eos esse dignissimos. Verumtamen scelus hujus nefandi victus ruina sese patriae operturum, neque relicturum in orbe terrae, ut sol inspiciat civitatem, in qua matres sic vescerentur. Ante matres autem patribus hujusmodi alimenta deberi: qui nec post ejusmodi clades arma deponerent. (*De bello* 6.3.4-5)

(Fra gli abitanti della regione al di là del Giordano vi era una donna di nome Maria, figlia di Eleazar, del villaggio di Bethzuba, ... raggardevole per nascita e ricchezza che col resto della popolazione si era rifugiata in Gerusalemme rimanendovi assediata. ... La donna era in preda a un tremendo furore e con gli insulti e le maledizioni che continuamente scagliava contro i saccheggiatori cercava di aizzarli contro di sé. Nessuno però si decideva a ucciderla, né per odio né per pietà, e lei era stanca di procurare ad altri il cibo che da nessuna parte era ormai possibile trovare mentre la fame le serpeggiava nelle viscere e nelle midolla, e ancor più della fame la consumava il furore. Allora cedette insieme alla spinta dell'ira e della necessità e si abbandonò ad un atto contro la natura. Afferrò il bambino lattante che aveva seco e gli rivolse queste parole: "Povero figlioletto, a quale sorte dovrei cercare di preservarti in mezzo alla guerra, alla fame, alla rivoluzione? Dai romani non possiamo attenderci che la schiavitù, se pure riusciremo a vivere fino al loro arrivo, ma la fame ci consumerà prima di finire schiavi; ... E allora, sii tu cibo per me, per i ribelli furia vendicatrice, e per l'umanità la tua storia sia quell'unica che ancora mancava fra le tante sventure dei giudei". Così disse e, ucciso il figlio, lo mise a cuocere; una metà ne mangiò, mentre l'altra la consevò in un luogo nascosto. Ben presto arrivarono i banditi e fiutando quell'odore escerando, la minacciarono di ucciderla all'istante se non avesse mostrato ciò che aveva preparato. Ella rispose di averne conservata una bella porzione anche per loro e presentò i resti del bambino: un improvviso brivido percorse quegli uomini paralizzandoli, ed essi restarono impietriti a una tal vista. "Questo è il mio bambino" disse la donna "e opera mia è questa. Mangiatene, perchè anch'io ne ho mangiato...." ... Anche di quest'infamia Cesare si protestò innocente dinanzi al dio, dichiarando che da parte sua erano state offerte ai giudei pace e autonomia oltre che il perdono per tutte le colpe commesse; ma poiché essi avevano preferito la ribellione all'accordo, la guerra alla pace, la fame all'abbondanza e al benessere e con le proprie mani avevano cominciato a incendiare il tempio che i romani s'erano sforzati di conservare per loro, ormai erano ben degni anche di un simile cibo. Egli avrebbe avuto cura di seppellire l'empio misfatto della madre divoratrice del figlio sotto le macerie della sua patria, senza permettere che sulla faccia della terra il sole vedesse una città in cui le madri prendevano tale cibo. Ma, più che alle madri, quei pasti si addicevano ai padri, che dopo tanti orrori restavano ancora in armi ...).

L'episodio è ricordato dallo storico ebraico Giuseppe Flavio nel sesto dei suoi sette libri del *De bello judaico*. Scritti in greco intorno al 70 d.C. i libri circolavano

in traduzione latina fin dal V secolo.⁴ Dante potrebbe aver letto l'opera di Giuseppe Flavio nella traduzione latina che porta il nome di *Hegesippus* (titolo derivato dal nome di Giuseppe), del VI-VIII secolo; questa, tuttavia non è una vera e propria traduzione, bensì una riduzione in cinque libri (in alcuni casi è un ampliamento delle vicende) dell'opera completa. Si è più propensi a credere che la conoscenza di Dante derivi dalla più accurata versione latina del *Bellum Iudaicum* attribuita a Rufino d'Aquileia, che l'avrebbe fatta nel IV secolo e che porta la corretta divisione in sette libri. Dante dimostra di conoscere il contenuto di almeno due di essi, il V e il VI, che riguardano l'assedio degli anni 66-67, inferto da Tito e Vespasiano a Gerusalemme, e che culminano appunto con la vicenda della donna prigioniera per molti giorni nel suo castello dove una follia omicida a causa della fame la spinge a cibarsi della carne del proprio figlio.

La presenza di un caso storicamente attestato di antropofagia, menzionata all'interno di un canto purgatoriale in cui i penitenti sono condannati a soffrire un digiuno rigoroso, quasi mortale, fa riflettere. L'episodio non è stato, invece, mai considerato con l'importanza dovuta.

Nella secolare tradizione critica del canto di Ugolino si trovano sporadici accenni, infatti, alla possibilità che la presunta tecnofagia implicita nel verso 75 del canto 33 dell'*Inferno* possa essere giustificata in riferimento a quel passo del *De bello judaico*, che Dante cita in *Purgatorio* 23 (Carmignani 31).⁵ Le ipotesi critiche a cui mi riferisco, del Carmignani per primo, del Pietrobono, del D'Ovidio restano però sulla soglia dell'opera di Giuseppe Flavio: il progetto dell'Ugolino letterario era considerato indipendente nella mente di Dante dall'episodio di Giuseppe malgrado certe analogie tematiche. E le fonti di Ugolino e della sua vicenda andavano infatti ricercate anche secondo questi studiosi in tutta quella tradizione letteraria e mitologica che va da Ovidio, a Seneca, a Stazio. In anni recenti Carolynn Lund Meade intuisce le relazioni allusive fra l'episodio della madre di Giuseppe Flavio e il canto di Ugolino. Ma la studiosa è soprattutto interessata a perseguire l'interpretazione di alcuni passi della Bibbia che costituiscono il sottotesto indispensabile per unire le esperienze antitetiche di Ugolino e di Forese Donati. Così ancora una volta l'opera di Giuseppe Flavio resta inesplorata.

Vorrei far osservare, invece, le numerose analogie esistenti fra il passo di Giuseppe Flavio e il canto 33 dell'*Inferno* nelle seguenti occasioni:

At mulier: Et hic,inquit, est vere filius et facinus meum. Comedite: nam et ego comedи. (*De bello* 6.3.4)

(Questo è il mio bambino, disse la donna, e opera mia è questa. Mangiatene, perché anch'io ne ho mangiato).

Con una sostituzione della figura da materna in paterna e un ribaltamento dell'immagine del figlio che da oggetto diventa soggetto e si offre come vittima da immolare, in *Inferno* 33 si legge:

“Padre, assai ci fia men doglia,
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia”.
(61-63)

Possiamo notare che, nel caso della madre così come in quello del padre, le parole sono pronunciate con il tono liturgico del sacrificio eucaristico, ma in un comune abominevole travisamento del dare e del togliere insieme la vita.

Ancora si veda, presente in tutte e due le vicende, la volontà dei protagonisti (in *Inferno* lo vediamo negli antefatti all'episodio di Ugolino, nel canto 32) di tramandare ai posteri il proprio tragico destino:

Esto igitur mihi cibus, et seditiosis furia, et humanae vitae fabula... (De bello 6.3.4)
Sii tu cibo per me, per i ribelli furia vendicatrice, e per l'umanità la tua storia sia...)

“O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
.....
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,
(*Inf. 32.133-38*)

Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch’io rodo.
(*Inf. 33.7-8*)

La vista del bambino morto mezzo divorato dalla madre terrorizza i combattenti lasciandoli “impietriti”:

Illos autem confestim horror cepit atque dementia, visuque ipso dirigerunt. (De bello 6.3.4)
(un improvviso brivido percorse quegli uomini paralizzandoli, ed essi restarono impietriti a una tal vista).

Un analogo terrore coglie Ugolino alla vista dei figli che portano i segni della morte dipinti nel viso:

ond’io guardai
nel viso a’ mie’ figliuoi sanza far motto.
Io non piangea, sì dentro impetrai.
(47-49)

L’invettiva di sapore morale che Dante lancia contro la città di Pisa “vituperio

delle genti”, responsabile metonimicamente dell’uccisione dei figli innocenti di Ugolino, ci ricorda la non meno violenta evocazione apocalittica di Cesare alla notizia dell’episodio di antropofagia della donna ebraica, in cui si promette un seppellimento totale della città di Gerusalemme:

Verumtamen scelus hujus nefandi victus ruina sese patria operturum, neque relicturum in orbe terrae, ut sol inspiciat civitatem, in qua matres sic vescerentur... (*De bello* 6.3.5) (Egli avrebbe avuto cura di seppellire l’empio misfatto della madre divoratrice del figlio sotto le macerie della sua patria senza permettere che sulla faccia della terra il sole vedesse una città in cui le madri prendevano tale cibo ...).

Ahi Pisa, vituperio de le genti

 poi che i vicini a te punir son lenti,
 muovasi la Capraia e la Gorgona,
 e faccian siepe ad Arno in su la foce,
 sì ch’elli annieghi in te ogne persona!
(Inf. 33.79-84)

E si osservi la somiglianza delle due locuzioni: quella del verso 75 che conclude il racconto di Ugolino, e quella di Giuseppe Flavio (6.3.4) che spiega le cause del folle gesto della donna:

poscia, piú che ’l dolor, poté ’l digiuno.
 Plus vero quam fames iracundia succendebat.

Abbiamo qui due affermazioni caratterizzate dalla stessa brevità sintattica, che esprimono il senso di una causalità sintatticamente formulata in forma comparativa; nel caso della madre “più della fame la consumava il furore”, nel caso del padre “più che ’l dolor, poté ’l digiuno”: nel verso di Dante si inverte l’ordine dei fattori, i fumi dell’ira sono attenuati da un più solenne “dolore”, ma il prodotto non cambia: le leggi del digiuno e quelle della fame si equivalgono, che sia l’atto di antropofagia apertamente dichiarato, o ambiguumamente insinuato.

Ci si potrebbe anche chiedere, a questo punto, se l’ambiguità, da sempre accordata dalla critica a questo verso, corrisponda ad analoghe intenzioni da parte di Dante perché il termine “digiuno”, nel suo uso aulico antico, stava a significare anche “brama, desiderio intenso” e con questo significato Dante impiega il “digiuno” nel canto 15 del *Paradiso*:⁶ il quale significato, se così fosse inteso anche nel canto 33 dell’*Inferno*, conferirebbe all’ultima frase di Ugolino il senso di una dichiarata intenzione antropofagica. Spiegherebbe cioè che negli ultimi giorni di vita di Ugolino il desiderio intenso di mangiare ebbe il sopravvento sul dolore per la fame, o sul dolore per la morte dei figli,

o peggio, sul dolore provato dal padre nell'atto stesso di cibarsi delle loro carni: "poscia, più che 'l dolor, poté ...il desiderio".

Si deve osservare che il digiuno, insieme al dolore, ricompaiono, tra l'altro, a conferma di quel procedimento tecnico di autoesegesi del "passo parallelo", proprio a caratterizzare la pena dei golosi, coloro che in vita hanno desiderato ardentemente il cibo, in *Purgatorio* 23:

Tutta esta gente che piangendo canta
per seguirar la gola oltra misura,
in fame e 'n sete qui si rifà santa.

(64-66)

Non si deve dimenticare che questo è il canto in cui Dante cita Giuseppe Flavio, e "tutta esta gente" qui incontrata dal poeta, come per effetto di una sovrapposizione di immagini, si ricalca perfettamente sull'altra gente, quella della memoria, in cui si inserisce la vicenda antropofagica della donna ebraica:

Io dicea fra me stesso pensando: 'Ecco
la gente che perdé Ierusalemme,
quando Maria nel figlio diè di becco!'.
(*Purg.* 23.28-30)

Il tema della degenerazione morale che la fame può scatenare, sembrerebbe costruito da Dante effettivamente su un'opposizione padre/madre, sulla base di un usurpamento di materiali, perché il dramma antropofagico viene trasferito in *Inferno* 33 nella figura paterna, mentre alla figura della madre, reale protagonista di questo dramma, viene attribuita una funzione minima ed esclusivamente, oscuramente responsiva. Che abbiano contribuito alla realizzazione di questa inversione, nella mente di Dante, le parole pronunciate da Cesare nel *De bello iudaico* "Ante matres autem patribus hujusmodi alimenta deberi" ("Ma più che alle madri quei pasti si addicevano ai padri"), poste a commento conclusivo della vicenda di Maria?

Nel riferire questa frase pronunciata da Cesare, Giuseppe Flavio sottolinea la collera e lo sdegno verso coloro che sono ritenuti i veri responsabili del vergognoso episodio accaduto a Gerusalemme ossia, dal punto di vista dei romani, i ribelli ebrei, colpevoli di essere traditori dell'Impero, irriducibilmente combattivi, e che pertanto non evitano di provocare orrori simili. Il vero grande motivo che aleggia su tutta l'opera di Flavio, a conferma di ulteriori analogie con il canto di Ugolino, è infatti quello del tradimento politico: tradimento delle fazioni ebraiche che si ribellarono contro l'Impero, per cui Tito e Vespasiano attaccarono Gerusalemme⁷ e la distrussero al termine di una guerra sanguinosa ed estenuante; tradimenti interni ai gruppi della resistenza. Ed anche tradimento di Giuseppe Flavio verso il suo popolo: Flavio infatti durante questa guerra fu fatto prigioniero dei Romani ma poi divenne fautore e cordiale collaboratore

del nemico. Tradimento, infine, del dio stesso che, nell'ottica di Giuseppe Flavio, aveva abbandonato il popolo ebraico, per punire, con la disfatta di Gerusalemme, l'empietà degli uomini della resistenza. Costoro, infatti, per realizzare il loro intento, non si erano astenuti dalle più orribili atrocità, calpestando ogni legge umana e divina: "Questo era ritenuto da Giuseppe il vero tradimento che, privando Gerusalemme dell'aiuto divino, l'aveva condannata alla distruzione" (Vitucci xx).

I legami fra il *De bello iudaico* e il canto di Ugolino, come vedremo fra poco, si rafforzano ulteriormente in relazione proprio a quei "fatti storici" che Dante si astiene, con cautela, dal trattare in virtù di una demarcazione di competenze professionali che distinguono il poeta dallo storico:

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri.

(*Inf.* 33.16-18)

La scelta di Dante, di fronte alla narrazione è dunque quella del poeta che rinuncia alla storia, ai fatti noti che "dir non è mestieri"; il poeta sceglie infatti di andare al fondo dei sentimenti di un Ugolino in cattività, condannato senza pietà da Ruggeri a morire di fame con i figli innocenti:

... come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

(20-21)

Anche Flavio poco prima di iniziare a descrivere, nel V libro, le sofferenze spesso mortali, causate dalla fame a cui fu ridotta la popolazione durante l'assedio di Gerusalemme, ricorda a se stesso le proprie competenze, ossia di essere uno storico e che, in quanto tale, non può indulgere sui sentimenti ma deve, esattamente al contrario di Dante, esporre i fatti:

Sed enim reprimenda sunt, quae dolent, lege scribendi: quando non domestici luctus, sed exponendarum rerum hoc tempus est. Prosequar autem seditionis facinora caetera. (*De bello* 5.1.3)

(Ma lo storico deve, fra l'altro raffrenare i propri sentimenti, perché non è questo il momento di compiangere la patria, ma di esporre i fatti. Narrerò quindi i successivi sviluppi della guerra civile).

I fatti a cui Giuseppe si riferisce nel V libro sono quelli di una guerra civile fomentata da tre sette giudaiche che si erano formate a Gerusalemme e che dilaniavano la città all'interno anche più degli assalti romani dall'esterno.

I fatti che Dante invece non racconta sono quelli relativi al 1288, quando si delineò, in Toscana, una triplice divisione politica che sarà poi, dopo varie

alleanze dei capi e tradimenti, determinante per la vita di Ugolino:

Negli anni di Cristo 1288, del mese di Luglio, essendo creata in Pisa grande divisione e sette per cagione della signoria, ... dell'una era capo il giudice Nino [scil. nipote di Giovanni Visconti] di Gallura de Visconti con certi guelfi, e l'altro era il conte Ugolino de Gherardeschi coll'altra parte de' guelfi, e l'altro era l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini ... (Villani 204)

Nel *De bello judaico*, un certo Giovanni di Giscala, insieme a Simone, figlio di Ghiora, e a Mattia,⁸ discendente di una stimata famiglia di sacerdoti, avevano formato una sorta di triplice alleanza per difendere la città di Gerusalemme dagli attacchi romani. Ma la sete di potere di Simone, insieme alla malvagità di Giovanni che, mettendo in atto una serie di inganni, aveva ordinato di tradire la città, determinarono lo sfaldamento dell'alleanza e la decisione di Simone di condannare a morte Mattia dopo che questi aveva consegnato Gerusalemme nelle sue mani. Vediamo il passo del capitolo 13 del quinto libro:

Denique Simon Matthiam, per quem obtainuerat civitatem, excruciatum peremis. ... Ingressus autem ille, postquam obtainuit civitatem, inimicum eum aequa atque alios esse dicebat, qui pro se consilium dederat, velut hoc simplicitate suasisset: productumque eum et accusatum, quod cum Romanis sentiret, morte damnavit, ne purgationis quidem ei facultate concessa, cum tribus filiis suis, quartus enim ad Titum ante profugerat. Prius autem se occidi, quam filios obsecrantem, atque hanc pro illa, quod civitatem ei aperuisset, gratiam postulantem, ut augeret ejus dolorem, novissimum jussit interfici. Ille quidem super caesos in conspectu suo filios jugulatur, coram Romanis productus... (*De bello* 5.13.1).

(Simone non lasciò morire senza supplizi nemmeno Mattia che gli aveva consegnato nelle mani la città. ... quando [Simone] mise piede in città e se ne fece padrone, lo considerò [scil: Mattia] nemico, pari agli altri, anche se aveva perorato la sua causa, giudicando che lo aveva fatto per stolta ingenuità. Così allora se lo fece trascinare al suo cospetto e con l'accusa di parteggiare per i romani lo condannò a morte, senza permettergli di difendersi, insieme con tre figli, perché il quarto aveva fatto in tempo a rifugiarsi presso Tito. E quando Mattia lo supplicò di ucciderlo prima dei figli, chiedendogli questa grazia in ricompensa di avergli fatto aprire le porte della città, Simone lo fece uccidere per ultimo. Così egli fu ammazzato sopra i suoi figli, che erano già stati trucidati sotto i suoi occhi e dopo essere stato condotto in un luogo dove i romani potevano vederlo....).

Certi dettagli di questo brano, il complotto antecedente fra i due uomini, il voltafaccia di Simone verso Mattia dopo che questi l'aveva aiutato ad entrare nella città, il coinvolgimento del popolo chiamato ad ineire contro il presunto traditore della patria e soprattutto il particolare numerico dei quattro figli, la cui condanna a morte risulta tanto più crudele, "ut augeret ejus dolorem", perché deliberatamente, viene fatta eseguire prima di quella paterna, non possono non ricordarci le sorti del Conte Ugolino sia nell'interpretazione della *Commedia* che nella sua realtà storica:

...l'arcivescovo ordinò di tradire il conte Ugolino, e subitamente a furor di popolo il fece assalire e combattere al palagio, facendo intendere al popolo ch'egli avea tradito Pisa, e rendute le loro castella a' Fiorentini e a' Lucchesi; e sanza alcuno riparo rivoltosi il popolo addosso, fu preso, e nel detto assalto fu morto un suo figliuolo bastardo e uno suo nipote, e preso il conte Ugolino, e due suoi figliuoli, e tre nipoti... e misergli in prigione... E così fu lo ingiusto traditore dal traditore tradito. (Villani 204-7)⁹

Si deve rilevare che Giuseppe Flavio, riferendosi al passo della condanna a morte di Mattia, secondo episodio del *De bello judaico* dopo quello di Maria, in cui i figli innocenti pagano per le colpe dei padri, mette da parte qualsiasi commento di tipo politico per farsi giudice, da un punto di vista etico, della crudeltà umana.

Da analoghe intenzioni è mosso il discorso di Ugolino, che come si sa, è punito nel fondo dell'*Inferno*, fra i traditori della patria: ma, come è stato ampiamente rilevato dalla critica, in tutta la narrazione il personaggio tende alla propria rivalutazione dall'accusa di tradimento, facendo leva, non tanto su un'eventuale infondatezza delle accuse mossegli, ma su di un'idea tutta cristiana e sacrale della rispettabilità dell'immagine paterna, che nel suo caso è stata brutalmente violata: a Ugolino, che tralascia le rivendicazioni politiche, preme unicamente denunciare "come la morte mia fu cruda", la crudeltà a cui fu sottoposto dal suo nemico, derivante dal dolore di non poter far fronte alle sofferenze dei figli, che, ci dice, moriranno prima di lui, di fronte alla sua impotenza, uno dopo l'altro, dopo sette giorni di digiuno e lunghe sofferenze.

È emblematico il modo in cui Dante altera i particolari della vicenda storica di Ugolino relativamente alla presenza, nella prigione, dei due figli, Gaddo e Uguccione, e dei due nipoti, Nino e Anselmuccio. Nel canto 33, ad una cura estrema per i particolari temporali corrisponde infatti una netta imprecisione dei dettagli anagrafici che scompaiono nella narrazione, dove i due nipoti vengono chiamati figli e il numero dei figli, da due che erano nella reale condizione di prigionia, si raddoppia, diventando Ugolino indistintamente il padre di tutti e quattro:

ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi sanza far motto.

.....
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".

(47-51)

Una giustificazione a questa modifica della realtà potrebbe trovare origine nel passo di Mattia citato precedentemente. Qui Giuseppe Flavio ha potuto quasi constatare quanto venga aggravato il dolore di un padre che è costretto a vedere l'esecuzione capitale dei figli sopra i corpi dei quali verrà infine fatto morire: "Ille quidem super caesos in conspectu suo filios jugulatur". E, in particolare, di

tre figli, dato che il quarto se n'era fuggito da Tito “cum tribus filiis suis, quartus enim ad Titum ante profugerat” (*De bello* 5.13.1). Ma non sembra presente anche in *Inferno* 33, verso la conclusione del racconto di Ugolino, all'interno di quella sequenza di decessi che pare avvengano più in contemporaneità che a distanza l'uno dall'altro, l'intenzione di Dante di ridurre apparentemente a tre il numero di quella perdita lacerante, attraverso un'operazione elaborata con puntiglio quasi manieristico, di addizioni e di sottrazioni, di figli e di giorni?¹⁰ E non sono anche gli ultimi istanti di vita di Ugolino spesi sopra il corpo dei figli, “sovra ciascuno ... poi che fur morti”?

Poscia che fummo al quarto dí venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: “Padre mio, ché non m'aiuti ?”.
Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dí e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dí li chiamai, poi che fur morti.

(67-74)

Vorrei fare un ulteriore confronto fra la sequenza narrativa prescelta per descrivere Ugolino, esasperato dalla fame e dalle sofferenze dopo aver visto i figli “cascar” morti, con un altro passo del *De bello judaico*, che precede di poche pagine l'episodio di Mattia. Qui Giuseppe Flavio, che assistette alle prime fasi della guerra, ricorda le immagini di coloro che furono i primi a cadere stremati dalla fame e la reazione di chi invece sopravviveva e vedeva morire davanti a sé parenti o conoscenti:

Siccis oculis, et corruptis oribus, qui tardius morerentur, eos qui ante se requiescerent, tuebantur. (*De bello* 5.12.3)

(Quelli che stentavano a morire guardavano con gli occhi asciutti e le bocche contorte chi li aveva preceduti nell'ultimo riposo)

In Dante come in Flavio si adopera la successione del guardare, del cadere delle prime vittime, e degli occhi, che sono in Flavio “asciutti”, inariditi e in Dante “ciechi”; per arrivare infine al particolare di quella bocca “corrotta” presente nel testo di Flavio che potrebbe aver ulteriormente contribuito a rinforzare nell'immaginazione di Dante una sorta di corruzione dei più arcaici valori della civiltà cristiana proiettandola in Ugolino, assillato dalla fame e forse dalla rassegnazione.

Se il tradimento di Simone verso Mattia è un esempio del folle fanatismo rivoluzionario della guerra narrata da Giuseppe, il cuore dell'opera, ossia le pagine più intense del *De bello judaico*, sta comunque in quelle descrizioni della fame causata dall'assedio che le legioni di Tito infersero alla città di Gerusa-

lemme, e alla disfatta dell'ultimo baluardo di difesa, la Torre Antonia che sarà debellata in sette giorni, una coincidenza temporale e spaziale che si può ritrovare nel canto 33, nell'ultima settimana di vita dei prigionieri pisani rinchiusi dentro la Torre della fame.

Nell'opera di Giuseppe, la mortificazione degli abitanti della città per la fame sofferta durante l'assedio era tale che un dignitoso silenzio imperava nell'aria e tratteneva il pianto, per rispetto ai sentimenti di ognuno:

... neque luctus, in illis calamitatibus, neque fletus erat, sed fame superabantur affectus.
(*De bello* 5.12.3)

(Fra tanti lutti non si levava un lamento o un gemito: la fame cancellava i sentimenti).

Non diversamente Dante crea l'atmosfera all'interno della prigione, quando ai patimenti per la fame non corrispondono più speranze di salvezza:

Io non piangea ...

Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,

Io di e l'altro stemmo tutti muti.

(49-65)

Durante l'assedio di Gerusalemme la disperazione che la fame provocava era tale che molti ebrei tentavano la fuga con le mogli e con i figli fuori dalle mura in cerca di cibo. Ma una volta presi dai nemici, tormentati in tutti i modi, erano crocefissi nel cospetto di coloro che erano sulle mura:

... post pugnam itaque verberati, et ante mortem modis omnibus excruciat, contra murum cruci suffigebantur. (*De bello* 5.11.1)

(Così venivano flagellati e, dopo aver subito ogni sorta di supplizi prima di morire, erano crocefissi di fronte alle mura).

Nel canto 33 l'idea della crocifissione appare due volte in relazione al supplizio sofferto dagli innocenti: una volta per analogia, nell'invocazione d'aiuto di Gaddo che ripete le ultime parole di Cristo crocefisso "Padre mio, ché non mi aiuti", e un'altra volta metaforicamente nell'invettiva contro Pisa:

Che se 'l conte Ugolino aveva voce
d'aver tradita te de le castella,
non dovei tu i figluoi porre a tal croce.
(85-87)

Per quanto riguarda l'ideazione della figurazione plastica in cui sono immortalati Ugolino "l'sovran" e Ruggieri sotto di lui "...io vidi due ghiacciati

in una buca, / sì che l'un capo a l'altro era cappello; / e come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca" (*Inferno* 32.125-29), vorrei rimandare ad alcune metafore presenti nel *De bello judaico* che Giuseppe Flavio adopera per definire una disparità di forze fra nemici in lotta. In una si definisce Giovanni, "inferiore" per la posizione, che aveva il nemico "sopra la testa":

Joannes autem quanto superior erat virorum multitudine, tanto loco superabatur: hostesque habens a vertice, neque sine metu conabatur incursus, et prae iracundia cessare non poterat. (*De bello* 5.1.1)

(Giovanni invece, quanto era a loro superiore per numero di uomini, tanto era inferiore per la posizione, e avendo i nemici sopra la testa non poteva attaccare...).

Nell'altra si dice che i parenti degli uccisi stavano tutto il giorno "sopra" i loro nemici a molestarli:

imminere autem illis ait intersectorum amicos atque cognatos... (*De bello* 4.3.14)

(Su di loro volevano trarre vendetta gli amici e i parenti degli uccisi...)

Si osservi, infine, il ritratto finale di Ugolino a conclusione del proprio racconto:

Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti
riprese 'l teschio misero co'denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti.

(76-78)

Il "bestial segno" che spinge Ugolino ad affondare i denti nella carne del suo nemico vanta certamente antenati classici che Dante si premura di citare all'apparire dei dannati in *Inferno* 32, ossia i personaggi della *Tebaide* di Stazio, in particolare Tideo che rode le tempie a Menalippo. Ma, come si è sostenuto in apertura di queste pagine, l'esempio della scrittura di Giuseppe Flavio dimostra l'esistenza di un immaginario comune nell'antichità esteso alla cultura classica come ad altri campi, diversi da quello della poesia; la tematica del "bestial segno" a cui gli uomini possono ridursi, non è esclusivamente presente nella lezione dei classici:

... hanc autem non erraverit quisquam, dicens seditionem in seditione esse factam, ac veluti rabida fera, externorum penuria, in sua viscera saevire solet. (*De bello* 5.1.1)
(...non sbaglierebbe chi dicesse che la nuova rivolta ... fu come una belva infuriata che, quando non ha altro da divorare, finisce per infierire contro le proprie carni).

E ancora:

Ipsos autem spes egestate victus hiantes, veluti canes rabidos decipiebat: ... omniaque dentibus necessitas subigebat. (*De bello* 6.3.3)

(Sbadigliando per la fame, essi si aggiravano barcollando come cani rabbiosi ... La necessità spingeva a mettere sotto i denti qualunque cosa).

In un celebre saggio dal titolo *Arte allusiva* del 1951 a proposito della necessità o meno di indagare sulle fonti di un'opera letteraria, Pasquali suggeriva di distinguere fra reminiscenze inconsapevoli, imitazioni, che "il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico" e allusioni che "non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono" (275).

Da qualche anno a questa parte, si sta rafforzando con più convinzione l'idea, fra gli studiosi della *Commedia*, che la densità allusiva nel poema sia uno dei tratti distintivi su cui tutta l'opera è improntata e si è propensi a credere che non ci si possa più obiettivamente affidare al fatto che una data allusione richiami un solo testo, come unica fonte; fare questo comprometterebbe il senso profondo del servizio dialogico che le fonti permettono a Dante:

We have broadened the meaning of the term "allusion" to include a wide spectrum of intra- and intertextual phenomena. The "poetry of allusion"... extends from explicit quotation of a predecessor text to dialectical" and "synecdochical" cross-references, oblique echoes, and even "screened" or suppressed allusions. This broadened concept of allusion is necessitated by the range of practices found within the *Commedia* and by the variety of interpretative and ideological functions served by such practices. (Jacoff and Schnapp 2)

L'ambiguità di *Inferno* 33, come ha sostenuto Jorge Louis Borges, per il quale la vera essenza del canto è tutta nel dire e non dire, ora suggerire ora tacere un eventuale conclusione antropofagica, è senza dubbio una componente che è stata fortemente avvertita per lungo tempo nell'atmosfera cupa di questo canto. Ci si chiede a questo punto se sia possibile che alcune delle ombre avviseate finora dai critici siano dovute in parte alla mancanza di una esatta interpretazione dei rimandi allusivi. Si spera pertanto, con l'appoggio dei suggerimenti di Pasquali e di Jacoff e Schnapp, che i richiami allusivi intertestuali ed extra-testuali fra *Purgatorio* 33, *Inferno* 33 e il *De bello Giudaico* fin qui esposti portino a riflettere ulteriormente su quale sia "l'effetto voluto" da Dante con la costruzione del mito di Ugolino, dove non solo i classici, non solo i passi biblici si sovrappongono, ma anche gli esempi che la storia tramanda.

Una considerazione ci si sente di fare con più sicurezza, a giustificazione dell'ambiguità in *Inferno* 33: ossia che Dante come poeta è consapevole di mentire nei confronti dell'Ugolino storico, dal momento che quanto vorrebbe far credere del suo personaggio è sì accaduto ed anche storicamente, ma a qualcun altro e altrove, non al Conte della Gherardesca. Tuttavia ai poeti è concesso il beneficio di mentire, impunemente, in base alle note distinzioni fra vero, richiesto alla Storia e verosimile, richiesto all'arte: così, grazie a questo beneficio, Dante ottiene due risultati: il primo è quello di restare fedele agli impegni poetici presi, rendendo fama e immortalità a Ugolino, traditore e

tradito, e infamia a Ruggeri, come dai patti stabiliti col peccatore pisano; il secondo è quello ottenuto da Dante uomo, fiorentino in esilio, che può prendersi una rivincita, grazie alla poesia della *Commedia*, con la storia contemporanea, da cui, a sua volta, si era sentito tradito, ricreandone una, che supera per notorietà quella originale.

The Johns Hopkins University

NOTE

- * Una versione ridotta di questo articolo è stata letta al *Graduate Students Colloquium in French, Hispanic and Italian Literatures and Romance Philology*, presso la University of Pennsylvania, in data 8 aprile 1995.
- 1 Per una visione della vasta produzione critica su questo tema si rimanda alla bibliografia di Hollander e al successivo aggiornamento bibliografico di De Rooy.
- 2 Le parole di Gaddo morente al verso 69 di *Inf.* 33 “Padre mio, ché non m’aiuti?”, si rifanno a quelle di Cristo morente sulla croce: “Eli, Eli, lama sabachthani”. Vangelo di Matteo 27,46; Vangelo di Marco 15,34; Salmo 22 (Lat.21).
- 3 Da qui in avanti ogni riferimento alla versione latina verrà fatto fra parentesi nel testo con l’abbreviazione *De bello*. Ogni citazione latina sarà accompagnata dai passi corrispondenti della traduzione italiana, Giuseppe Flavio *La guerra giudaica*.
- 4 Per le informazioni relative alla diffusione dei codici del *De bello judaico* si veda Vitucci, xxxv-xxxviii.
- 5 A proposito della scarsa credibilità con cui queste ipotesi circolavano si legga il commento del D’Ovidio: “...aveva un bel gridare il Rosini che quello dei Gherardeschi sarebbe stato un fatto “unico al mondo” [...] aveva un bell'affermare che ad uno storico indegno di fede come Giuseppe Flavio non bisogni menar buono l'annedoto della Maria ebrea....: il Carmignani, che in codest'annedoto aveva guazzato era nel suo pieno diritto giudicando bastare alla sua tesi che Dante ne toccò come di un fatto storico. Ed invero quel tocco, sì crudo e ... cinico, per il sapore amaramente comico che sembra infondervi l'espressione “dar di becco”, dice di per sé, quanto altro mancava che Dante e conosceva la tecnofagia e non tremava di esprimelerla, anche energicamente, non che di farvi una mera allusione come sarebbe quella di Ugolino” (81-82). Fra coloro che in anni più recenti hanno dato rilievo alla presenza della Maria ebraica di Giuseppe Flavio nella *Commedia* ricordo Singleton, che così commenta l’episodio: “In using Erysichthon and Mary as two examples of fearful hunger Dante has followed his familiar pattern of alternating classical and non classical incidents” (545); si vedano anche gli articoli di Lund Meade, e Stephany.
- 6 “Grato e lontano digiuno, / tratto leggendo del magno volume / du' non si muta mai bianco né bruno, / solvuto hai, figlio, dentro a questo lume / in ch'io ti parlo, mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume” (49-54). Pasquini e Quaglio parafrasano la parola digiuno con “il dolce e ormai lungo desiderio (digiuno, s'intenda: di conoscerti)” (3,206). Cfr. anche la voce “digiuno” in *Vocabolario della lingua italiana Zingarelli*: “... fig. lett.: Brama, desiderio ardente. Vedi anche in Petrarca “send'io tornato a soler il digiuno di veder lei che sola al mondo curo”; Cortelazzo-Zolli: “Digiuno: ... desiderio (av. 1321, Dante)”).
- 7 Vorrei far notare che Tito viene citato nella *Commedia*, due volte, in *Paradiso* 6,92, e in *Purgatorio* 21,82, dove Dante definisce “il buon Tito” colui che vendicò le ferite di Cristo “ond'uscì 'l sangue per Giuda venduto” (*Purg.* 21,84). Questa dichiarata presa di posizione a favore dell’Impero in riferimento all’assedio di Gerusalemme oltre ad essere un’ulteriore prova della conoscenza di Dante dei fatti narrati da Giuseppe Flavio connette le vicende della guerra giudaica al tema di un altro tragico tradimento storico, quello di Giuda verso Cristo.
- 8 Sarà forse irrilevante ma è curioso il caso di omonimia con Giovanni Visconti e con uno dei figli

del Conte della Gherardesca che si chiamava Matteo.

9 Vorrei far notare l'imprecisione del Villani sull'effettivo numero dei nipoti imprigionati con Ugolino, perché in un capitolo successivo delle *Istorie*, il Villani si smentisce modificando il numero a due: "... i Pisani, che avieno messo in pregione il Conte Ugolino con dui suoi nepoti e dui figliuoli, come addrietro facemmo menzione..." (213).

10 Ricordo, a questo proposito, i dubbi sollevati per la presenza del verbo "cascare" da Boitani che si chiede: "How can the other three 'fall' ('cascare')? Are they after four days of fasting, standing up? The truth which Ugolino now claims for his account...is realistically implausible..." Boitani (30). De Rooy in risposta a Boitani sostiene che: "...in verse 71 "vid'io cascar li tre ad uno ad uno", there is, I believe, an echo from the description of the death of Thyestes' sons. The verb *cascare* in the Dantean verse seems somewhat inappropriate - if not unlikely - in the contest of the long and exhausting imprisonment. Certainly, it is used in a methaphorical sense" (75).

OPERE CITATE

Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. Torino: Einaudi, 1975.

_____. *Purgatory*. Trans. and commentary by Charles S. Singleton. Princeton: Princeton UP, 1977.

Boitani, Piero. "Two Versions of Tragedy: Ugolino and Hugelyn". *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*. New York: Cambridge UP, 1989. 20-55.

Bontempelli, Massimo. *Opere scelte*. Milano: Mondadori, 1978.

Borges, Jorge Louis. "The False Problem of Ugolino". *Critical Essays on Dante*. Ed. Giuseppe Mazzotta. Boston: Hall, 1991. 185-88.

Carmignani, Giovanni. *Lettera del Professore Giovanni Carmignani all'amico, e collega suo Professor Giovanni Rosini*. Pisa: s.e., 1826.

Contini, Gianfranco. "Filologia ed esegeti dantesca". *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970. 407-32.

Cook, William R. and Roland B. Herzman. "Inferno XXXIII: The Past and the Present in Dante's Imagery of Betrayal". *Italica* 56 (1979): 377-83.

Cortellazzo, Manlio e Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*. 2 voll. Bologna: Zanichelli, 1979.

De Rooy, Ronald. "On Anthropophagy in Dante's *Inferno*". *Lectura Dantis* 8 (Spring 1991): 64-84.

D'Ovidio, Francesco. *Nuovi studi danteschi*. Milano: Hoepli, 1907.

Frattini, Alberto. *Il canto XXXIII dell'Inferno*. Torino: SEI, 1965.

Freccero, John. "Bestial Sign and Bread of Angels (*Inferno* 32-33)". *Dante: the Poetics of Conversion*. Cambridge: Harvard UP, 1986. 152-66.

Giuseppe Flavio. *La guerra giudaica*. Ed. Giovanni Vitucci. 2 voll. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 1974.

_____. *Flavi Josephi De bello judaico, libri septem*. Oxonii: Ed. Typographeo Academicus, 1837.

Hollander, Robert. "Ugolino's Supposed Cannibalism: A Bibliographical Note". *Quaderni d'italianistica* 6 (1985): 64-81.

Iannucci, Amilcare, ed. *Dante e la "Bella Scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Longo, 1993.

_____. *Forma ed evento nella Divina Commedia*. Roma: Bulzoni, 1984.

Jacoff, Rachel and Jeffrey T. Schnapp, eds. *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*. Stanford, CA: Stanford UP, 1991.

Lund Meade, Carolynn. "Domine, labia mea aperies: Forese Donati and Ugolino". *Quaderni d'italianistica* 10 (1989): 315-21.

Pasquali, Giorgio. "Arte Allusiva". *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951. 275-82.

Pasquini, Emilio e Antonio Quaglio, eds. Dante Alighieri. *La Divina Commedia*. 3 voll. Milano: Garzanti, 1988.

Sanguineti, Edoardo. "Inferno XXXIII". *Lectura Dantis* 5 (Fall 1990): 3-13.

Sebastio, Leonardo. *Il Poeta e la Storia: una dinamica dantesca*. Firenze: Olschki, 1994.

Shapiro, Marianne. "An Old French Source for Ugolino?" *Dante Studies* 92 (1974): 129-47.

Shoaf, Richard A. "Ugolino and Erysichthon". *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality, Medieval & Renaissance Texts & Studies*. New York: Columbia UP, 1991. 51-64.

Smalley, Beryl. *The Study of the Bible in the Middle Ages*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame UP, 1970.

Stephany, William. "Erysichthon and the Poetics of the Spirit". Jacoff and Schnapp 173-80.

"Ugolino". *Enciclopedia Dantesca*. Dir. Umberto Bosco. 6 voll. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970-1978. 5: 795-800.

Villani, Giovanni. *Istorie Fiorentine*. Milano: Società tipografica de' classici italiani, 1802.

Vitucci, Giovanni. Introduzione. Giuseppe Flavio. 1: vii-xlii.

Vocabolario della lingua italiana Zingarelli. Bologna: Zanichelli, 1990.

Zampese, Cristina. "Pisa novella Tebe". *Giornale storico della letteratura italiana* 166 (1989): 1-21.

Boccaccio tra Dante e Cino

Nella sua monografia sul *Decamerone* Mario Baratto illustra eloquentemente una caratteristica fondamentale dell'opera. In essa può accadere non solo che il discorso generi l'azione, ma che il discorso stesso costituisca l'unica azione di reale interesse narrativo: “[L]a retorica comica, la tecnica del discorso, l'articolazione di un dialogo possono non solo determinare la svolta di una vicenda, essere funzionali a un personaggio, ma porsi come l'effettivo nucleo strutturale di una novella” (289).

Sono nozioni verificabili nella novella di Zima (3.5), dove l'azione è interamente collegata alla presenza e assenza di discorso, sviluppandosi e compiendosi tutta nel monologo del protagonista e poi nel finto dialogo che egli inventa per ovviare al forzato silenzio della donna amata. La rubrica mette in chiaro fin dall'inizio che ci troviamo di fronte a una commedia di parola e silenzio:¹

Il Zima dona a messer Francesco Vergellesi un suo pallafrreno, e per quello con licenza di lui parla alla sua donna; e ella tacendo, egli in persona di lei si risponde, e secondo la sua risposta poi l'effetto segue. (3.5.1)

Francesco Vergellesi, ricco ma avaro gentiluomo di Pistoia, vuole un pallafrreno da sfoggiare durante il suo imminente soggiorno a Milano come podestà. Il miglior cavallo di Pistoia appartiene a Ricciardo detto il Zima, un giovane e ricco popolano innamorato della bella moglie di messer Francesco. Il soprannome di Ricciardo si riferisce al suo essere azzimato e la ricercatezza di Zima si rivelerà un elemento non tanto ornamentale quanto funzionale nella struttura del racconto. Soccombendo all'avarizia messer Francesco chiede al giovane di vendergli il cavallo, sperando che questi sia disposto a disfarsene senza voler nulla in cambio per amore della donna. Zima, che da tempo cerca senza successo di conquistare le grazie della virtuosa moglie, risponde che il cavallo non è in vendita ma che lo cederà alla seguente condizione: “che io, prima che voi il prendiate, possa con la grazia vostra e in vostra presenzia, parlare alquante parole alla donna vostra, tanto da ogni uom separato che io da altri che lei udito non sia” (3.5.7).

Convinto di poter superare in astuzia il damerino, messer Francesco acconsente e subito dopo comanda alla moglie di ascoltare tutto ciò che Zima le dirà ma senza mai a sua volta proferir parola. Sebbene mortificata dal trovarsi coinvolta in tale transazione d'affari, la moglie ritiene di non avere scelta e obbedisce. Confermati gli accordi tra marito e spasimante, ha luogo l'incontro. Il giovane ricorda alla donna il proprio tenacissimo amore e la prega di abbandonare il suo riserbo. La dichiarazione di Zima è condotta secondo schemi retorici codificati: egli impiega sapientemente le convenzioni stilistiche e concettuali della letteratura di lode seduttiva, secondo una tradizione che da Andrea Cappellano passa attraverso Provenzali e Siciliani negli Stilnovisti. L'effetto del discorso sulla donna è tale che per la prima volta nella vita comincia a provare cosa sia l'amore. Fedele alla parola data non pronuncia una sola sillaba di replica al fiorito discorso, tuttavia "non poté perciò alcun sospiretto nascondere quello che volentieri rispondendo al Zima avrebbe fatto manifesto" (3.5.17).²

Dopo aver aspettato invano una risposta Zima intuisce lo stratagemma del marito e ricorre a un'audace e originale contromossa:

E cominciò in forma della donna, udendolo ella, a rispondere a se medesimo [...]. (3.5.18)

Parlando in persona della donna il giovane dice, in sostanza, di sapere dell'amore di Zima, ma di non aver fino ad allora ceduto al suo corteggiamento per non infangare il proprio buon nome. Questo non vuol dire che non corrisponda il sentimento: adesso che il marito deve recarsi fuori città è proprio il momento di mostrargli quanto lo ama. Promette infine che il loro amore sarà portato a "piacevole e intero comp'mento" (3.5.21) esponendo nei particolari come debbano incontrarsi una volta che il marito abbia lasciato Pistoia. Detto questo, Zima riprende a parlare in persona propria e, ringraziata la donna per le "sue" parole, promette di eseguire alla lettera le "sue" istruzioni. Quando il marito sarà partito, la moglie seguirà le istruzioni di Zima, cosicché i due riusciranno a incontrarsi non solo una ma più volte e potranno continuare la loro tresca anche dopo il ritorno di messer Francesco da Milano.

Considerata la trama della novella ci si può ora chiedere: in che rapporto sta, rispetto alla logica narrativa, lo stratagemma della risposta a sé stesso? Si tratta di un nodo funzionale o di un mero elemento decorativo che, se da un lato "fa" la storia, rendendola memorabile, dall'altro la rende instabile? Perché il seduttore parla in persona della donna? Non potrebbe esprimersi direttamente, una volta constatato il silenzio imposto all'interlocutrice? Potrebbe la seduzione aver lieto fine anche senza il ricorso allo stratagemma? È possibile, ma non certo. Zima pensa forse che assumere l'identità di lei lo favorisca nell'opera di seduzione. Proprio grazie a un procedimento teatrale che consenta di sfoggiare originalità, ricercatezza di parola, eleganza di

espressione – un'eleganza che sconfina nell'affettazione – la strategia può risultare vincente.³

Dire che egli *pensa* rende forse troppo semplicistico il processo che ha portato alla scelta di tale strategia. Forse essa è, se così possiamo dire, istintiva, in perfetto accordo con quanto già sappiamo della sua personalità.

Un amore infelice sembra avvicinarlo, inizialmente, a Federigo degli Alberighi o a Gentile Carisendi: ma la lindezza che è all'origine del soprannome [...] può anche ricordare un personaggio “molto assettatuzzo” (I 1, 9) come Ser Cepperello, del quale sembra avere, in tutt'altra dimensione morale, pure il meticoloso temperamento di attore. (Baratto 291)

La sottile osservazione si rivela assai pertinente. È opportuno infatti rilevare che Boccaccio rende azzimato il protagonista per uno scopo narrativo preciso. Attraverso l'abbigliamento elegante e la cura quasi esagerata della persona l'autore vuole suggerire un carattere narcisistico e una preziosità di stile tali da giustificare il ricorso all'espeditivo teatrale della risposta a sé stesso, l'espeditivo cardine dell'intera novella. Un semplice Ricciardo sarebbe stato del tutto inadeguato. Un Ricciardo chiamato il Zima, un Ricciardo “dandy”, invece, mette subito a tacere qualsivoglia dubbio circa la necessità logico-narrativa dell'espeditivo istrionico cui il protagonista ricorre.⁴

In un altro caso almeno, nell'opera del Boccaccio, un personaggio articola il dialogo con l'amante esprimendo anche le repliche di quest'ultimo. Si tratta del dialogo *in absentia* di Fiammetta con Panfilo, nella *Elegia di madonna Fiammetta*:

Poi lui immaginava tornato e meco fingendolo, molte cose gli dicea, e di molte il dimandava, *e io stessa in suo luogo mi rispondea.* (3.12.4)

Mentre la risposta a sé stessa di Fiammetta è parte della sua fantasticheria, poiché essa parla nel libro in prima persona ammettendo il lettore nel proprio monologo interiore, nel caso di Zima si ha una fantasticheria espressa ad alta voce. Zima mette in scena sogni a occhi aperti per convincere l'amata e darle istruzioni necessarie. Mentre inscena il proprio sogno, egli vuol credere, e ne ha ben ragione, di esprimere anche i desideri più riposti della donna. Egli sogna ad alta voce al posto suo, intende mostrarle come quello sia in realtà anche il suo (di lei) sogno.

Lo sfondo culturale di questa novella non è stato adeguatamente esplorato. I critici menzionano l'influenza di Andrea Cappellano (Branca in Boccaccio, *Decamerone* 370, n. 6), ma anche se Boccaccio aveva presente il testo di Andrea, non pare che la novella si presenti come reverente tributo al grande manuale dell'amor cortese. Semmai essa sembra porsi in termini canzonatori rispetto al modello, grazie all'impiego di procedimenti di esagerazione, distor-

sione e abbassamento. Il difetto incarnato da Francesco Vergellesi, l'avarizia, è oggetto di chiara e ripetuta condanna nel Cappellano: “Avaritiam sicut nocivam pestem effugias et eius contrarium amplectaris” (116). Tuttavia, la transazione d'affari inventata da messer Francesco appartiene a un universo immaginativo ben lontano dalla stilizzata antropologia di Andrea. E se da un lato Zima sembra possedere tutte le qualità dell'amante ideale del trattato, compresa una “copiosa sermonis facundia” (42), la sua forbita eloquenza diventa un'affettata bizarria. Si pensi a come risulta stravolto il consiglio di Andrea per l'amante che si trovi ad affrontare il silenzio ostinato della donna: “Sed si nimis ipsius mulieris loquendi differantur initia, post spatium moderatum sapienter in sermone prorumpas” (46). Zima segue sì questo consiglio ma con un eccentrico, personalissimo tocco, la risposta “in forma della donna”, appunto. Queste rispondenze quasi parodiche, tuttavia, non basterebbero da sole a provare una derivazione della novella di Boccaccio dal trattato di Andrea.

Una prova testuale più forte si trova nel dettato del ricatto morale di Zima:

[...] la quale [vita], se a' miei prieghi l'altiero vostro animo non s'inchina, senza alcun fallo verrà meno, e morrommi, *e potrete esser detta di me micidiale.* (3.5.13)

In un passo da una delle dichiarazioni del *De Amore* – un libro che è quasi interamente un campionario di discorsi per la seduzione – leggiamo:

[...] si me igitur tui amoris spe frustratum dimiseris, me protinus mortem subire compellis, cui tua postea nullatenus poterit prodesse medela, et *ita poteris homicida vocari.* (Andreas 94)

Una formula cruciale della dichiarazione amorosa, dunque, (“e potrete essere detta di me micidiale”), trova un antecedente pressoché identico nel latino di Andrea (“et ita poteris homicida vocari”). A questo punto si può ragionevolmente sostenere che il trattato di Andrea sia una delle fonti, diretta o mediata, della novella di Boccaccio, sia per il linguaggio che per la configurazione della storia. Ma si deve senz'altro guardare oltre.

Innanzitutto è possibile riconoscere nella retorica cortese del discorso seduttivo alcune voci poetiche della tradizione lirica in volgare. Può vedersi una movenza cavalcantiana, come è stato notato, in: “riconforterete gli spiriti miei, li quali spaventati tutti trieman al vostro cospetto” (3.5.15).⁵ E si potrà soprattutto rilevare materiale di Cino da Pistoia più di quanto non sia stato fatto finora. Non dovrebbe sorprendere che il damerino pistoiese usi nella sua dichiarazione d'amore la poesia amorosa del suo concittadino. Se la poesia di Cino riecheggia davvero nel discorso di Zima, potrebbe trattarsi di un'allusione voluta da parte di Boccaccio, in quel che sarebbe un suo tipico gioco di riferimenti criptici. Non dimentichiamo che la musa di Cino, Selvaggia, è una Vergellesi. La scelta di un Vergellesi e di sua moglie come personaggi

della novella potrebbe collegarsi alla autobiografia lirica di Cino.

Riporto qui di seguito raffronti testuali tra la dichiarazione d'amore di Zima e dichiarazioni d'amore rintracciabili nella poesia di Cino:

1) Zima

e sì come umilissimo servidor vi priego [...] che la vostra benignità sia tanta [...] che io [...] possa dire che, come per la vostra bellezza innamorato sono, così per quella aver la vita; (3.5.13)

Cino:

Vanne via, mia canzon, di gente in gente,
tanto che la piú gentil donna trovi,
e priega che suoi novi
e begli occhi amorosi dolcemente
amici sian de' miei,
quando *per aver vita* guardan lei. (91.37-42)

2) Zima:

E lasciamo stare che *la mia morte non vi fosse onore [...]*. (3.5.14)

Cino:

Dovunque sono, sto suo [di amore]servitore
e sempre pur mi fa di male in peggio;
ma se m'ancide nollifie onore. (137.12-14)

3) Zima:

[...] la quale [vita], *se a' miei prieghi l'altiero vostro animo non s'inchina*, senza alcun fallo verrà meno [...]. (3.5.13)

Cino:

Or inchinate a sì dolce preghiera; (125.45)

Appare evidente il calco sui versi operato dal Boccaccio nella scrittura della dichiarazione amorosa. Più oltre analizzeremo un sottotesto ciniano riguardante non lo stile ma la struttura narrativa della novella. Rimanendo ai raffronti testuali dati sopra, si osserverà che l'ultimo è doppiamente suggestivo. Quando dice "Or inchinate a sì dolce preghiera", Cino non si rivolge a Selvaggia, bensì a Dante, in una canzone, informata dalle nozioni-guida della *Vita nuova*, intesa a consolarlo della morte di Beatrice. Boccaccio trovava dunque in questa canzone lo spunto immediato per far interagire i testi di Cino con il prosimetro dantesco. Anche quest'ultima opera costituisce probabilmente un sottotesto della novella di Zima. La *Vita nuova*, infatti, può aver fornito al Boccaccio la sanzione letteraria per l'impiego della risposta a sé stesso.

La critica non ha finora trovato una fonte che spieghi il ricorso a questo espediente. Branca ricorda che il motivo del marito che vende la moglie a un

rivale si trova in molte favole orientali, ma non c'è molto in queste storie che aiuti a comprendere come abbia funzionato *l'inventio* nella parte del *Decameron* che veniamo analizzando. Di maggiore interesse è invece il suggerimento, sempre del Branca, di considerare la tradizione del “*contrasto d'amore*” (Boccaccio, *Decameron* 368, n. 1). Possiamo senz'altro convenire che l'immaginazione del Boccaccio possa esser stata stimolata dalle forme dialogiche della poesia medievale, ma, di nuovo, la natura e l'origine della risposta a sé stesso non risultano adeguatamente chiosate fino a quando non si ricordi che le forme poetiche dialogiche potevano essere oggetto di una sia pur elementare messa in scena.⁶ È probabile che Boccaccio abbia percepito potenziale narrativo in una forma di poesia drammatica quale era il monologo dialogico:

Par «mime dialogué», ou par «monologue dialogué», nous désignons un genre dramatique qui ne suppose pas de mise en scène régulière, et qui se distingue du drame proprement dit, moins par la nature des sujets, que par la façon de les traiter et de les représenter. Il est illustré par des pièces à plusieurs personnages, que jouait un acteur unique, pourvoyant seul à tous les besoins de la représentation et remplissant à la fois tous les rôles. (Faral 238)

Il contrasto veniva rappresentato da un intrattenitore di professione, a volte aiutato da un collega, uomo o donna. Quest'aiuto, tuttavia, non era essenziale: “Dando vita alla forma del contrasto, è pressoché sicuro che il giullare si sdoppiasse, modificando il timbro della voce in corrispondenza dei diversi personaggi messi in scena, e potesse modificare gli atteggiamenti del volto e del corpo” (Suitner 140).⁷

Considerato il possibile stimolo di origine teatrale, veniamo alla convenzione retorica che ha probabilmente catalizzato il processo, forse solo in parte consapevole, attraverso il quale Boccaccio è pervenuto all'invenzione centrale della novella. Si tratta di una forma di discorso ipotetico di cui Dante offre almeno due esempi nella *Vita nuova*. Il primo è anche un esempio di pensiero drammaticizzato, cioè la rappresentazione dell'attività mentale di un personaggio in forma dialogica. Nel capitolo XV il poeta-amante medita sugli effetti devastanti che la presenza di Beatrice ha operato sulle sue facoltà:

Appresso la nuova trasfigurazione mi giunse uno pensamento forte, lo quale poco si partìa da me, anzi continuamente mi riprendea, ed era di cotale ragionamento meco: «Poscia che tu pervieni a così dischernevole vista quando tu se' presso questa donna, perché pur cerchi di vedere lei? Ecco che tu fossi domandato da lei: *che avrestù da rispondere ponendo che tu avessi libera ciascuna tua vertude in quanto tu le rispondessi?*» E a costui rispondea un altro, umile pensero, e dicea: «*S'io non perdessi le mie virtudi, e fossi libero tanto che io le potessi rispondere, io le direi [...]*». (15.1-2)

Tenendo presente sia la dinamica psicologica che il dettato di questo passo

dantesco, torniamo ora alla novella. Dopo aver parlato al posto della donna, Zima riprende la propria identità e così risponde:

«Carissima donna, egli è per soverchia letizia della vostra buona risposta *sí ogni mia vertù occupata, che appena posso a rendervi grazie formar la risposta; e se io pur potessi come io disidero favellare*, niun termine è sì lungo che mi bastasse a pienamente potervi ringraziare come io vorrei e come a me far si conviene; [...].» (3.5.23)

Sia in Dante che in Boccaccio un'emozione fortissima causata dall'amata impaccia la favella dell'amante. Nell'un caso “ciascuna sua vertude” non è “libera”, nell'altro “ogni mia vertù” è “occupata”. Entrambe le occorrenze presentano un'ipotesi auspicabile di discorso non inibito (“se io [...] fossi libero tanto che io le potessi rispondere”; “se io potessi come pur disidero favellare”). Tuttavia per Dante il mancamento, descritto come un venir meno delle facoltà vitali – un fatto serissimo, dunque, non un espediente retorico – dipende dal suo essere in presenza di Beatrice. Il personaggio boccacciano, invece, dà prova di sopportare eccellentemente gli effetti della presenza della donna, anzi, lunghi dall'essere incapacitato e interdetto, mette in atto un'efficace strategia di seduzione, rivelando doti di attore brillante. Ecco perché non può che apparire ironica la sua dichiarazione di difficoltà a parlare. Perché sarebbe allora appena capace di parlare? Ma perché è felice. E perché è così felice? Perché la sua donna, o meglio la donna quale lui l'ha impersonata, gli si è finalmente mostrata pietosa ed egli non corre più il rischio di morire di amore non corrisposto.

Al contrario, nel capitolo XV della *Vita nuova*, come in quelli limitrofi, Dante non riesce a ottenere la pietà di Beatrice. A nulla serve che il poeta abbia messo a nudo la propria anima e che abbia confessato di essere vicino a morire per l'intensità del sentimento amoroso. Sono questi i frangenti in cui si estingue per sempre la volontà di Dante di usare la poesia come mezzo di persuasione ad amare. Nei capitoli XVII e XVIII il poeta prenderà piena coscienza dell'unica via di uscita dalla propria disperazione: poetare su un argomento nuovo e più nobile, la lode disinteressata di Beatrice. Dunque, nella novella del Boccaccio troviamo tracce di una intenzionale risposta alla *Vita nuova* di Dante: una risposta giocosa, in chiave leggera, forse un poco irriverente.⁸

Mario Baratto ha notato come il prosimetro dantesco sia rilevante per la novella che segue immediatamente quella di Zima, la storia napoletana della seduzione di Catella da parte di Ricciardo (3.6). In Dante il coro delle donne ha un ruolo decisivo nella scelta di intrattenere con Beatrice una relazione esclusivamente poetica, quindi d'intraprendere una poesia di pura lode (276). In *Decameron* 3.6, al contrario, le donne, compresa la “donna dello schermo”, hanno ruolo decisivo nel far riuscire il piano di seduzione dell'amata architettato dall'amante. Boccaccio usa dunque il materiale cortese dantesco ad

un livello più basso, adattandolo in un progetto di commedia erotica. Lo stesso può dirsi per la novella di Zima: qui, come poi nella novella successiva di Catella e Ricciardo, “[l]’etica cortese” di estrazione dantesca – ma non solo dantesca – “[viene] trasferita nell’avventura erotica” (Baratto 278). È nella novella di Zima, tuttavia, che si avverte più fortemente e diffusamente la presenza di Dante.

Nel capitolo XXII della *Vita nuova* la situazione presenta, tra l’altro, un divieto a parlare. Dopo la morte del padre di Beatrice Dante incontra un gruppo di donne in lutto e, avendo udito la loro descrizione della pietosa vista di Beatrice in lacrime, è sopraffatto dal dolore. Il poeta stesso allora si offre come oggetto di commiserazione per le donne. Vorrebbe parlar loro, ma ne è impedito dalla regola sociale che prescrive l’assoluta segregazione tra i sessi in tali circostanze. I commenti delle donne sul dolore di Beatrice e sulla reazione del poeta stimolano il processo creativo:

Onde io poi, pensando, propuosi di dire parole acciò che degnamente avea cagione di dire, ne le quali parole io conchiudesse tutto ciò che inteso avea da queste donne; e però che volentieri l’averei domandate se non mi fosse stata riprensione, *presi tanta matera di dire come se io l’avesse domandate ed elle m’avessero risposto. E feci due sonetti; che nel primo domando, in quello modo che voglia mi giunse di domandare; ne l’altro dico la loro risponsione, pigliando ciò ch’io udio da loro sì come lo mi avessero detto rispondendo.* (22.7-8)

Sia Dante che Zima devono affrontare un divieto di parola. Dante, impossibilitato a parlare con le donne dell’amata, inventa un ipotetico dialogo in versi, ponendo la domanda e fornendo poi la risposta; Zima dà al proprio monologo la forma di dialogo rispondendo al posto della donna: in entrambi i casi siamo nel regno del “come se” (De Robertis 165-74). Ma l’operazione di Dante è essenzialmente retrospettiva, poiché, proiettando nell’immaginazione, e poi in poesia, un evento che non ha potuto aver luogo nella realtà, i suoi sonetti non sono che una riscrittura idealizzata del passato. Zima, invece, teatralizzando la propria fantasticheria vuole conseguire un effetto immediato nella realtà: egli detta al presente e al futuro le regole del proprio desiderio.⁹

Sulla base delle prove raccolte finora sembra ragionevole stabilire una connessione tra l’espedito drammatico al centro della novella, la risposta a sé stesso, e gli episodi di discorso ipotetico che si trovano nella *Vita nuova* di Dante. Con tutto ciò, il testo di Dante rimane forse una fonte collaterale per il Boccaccio. Ritengo infatti che sia Cino ad esercitare l’impressione preponderante sulla struttura di *Decameron* 3.5. Un’analisi ravvicinata del suo sonetto *Ora che rise lo spirto mio*, non considerato finora, fornisce indicazioni preziose:

Ora che rise lo spirto mio,
doneava il pensero entro lo core,

e con mia donna parlando d'amore,
sotto pietate si covria 'l disio:
perché là il chiama la follia ched io
vo i[n]seguendo, e mostrone dolore,
e par ch'i' sogni, e sia com'om ch'è fôre
tutto del senno, e se stesso ha 'n oblio.
Per questo donear che fa 'l pensero,
fra me medesmo vo parlando, e dico
che 'l suo sembiante non mi dice vero
quando si mostra di pietà nemico,
ch'a forza par ched el si faccia fero:
perch'io pur di speranza mi nutrico. (47)

Un primo evidentissimo collegamento per analogia verbale può istituirsi tra la chiusa del sonetto e una frase della prima parte della dichiarazione di Zima:

[...] e sì come umilissimo servidor vi priego, caro mio bene, e sola *speranza* dell'anima mia, che nell'amoroso fuoco *sperando in voi si nutrica*, che la vostra benignità sia tanta [...]. (3.5.13)

Boccaccio tuttavia non si è limitato a ricollocare un verso del sonetto nella dichiarazione di Zima: si può affermare che egli si sia appropriato dell'intero sonetto di Cino come nucleo narrativo su cui incentrare e da cui sviluppare l'intera novella.¹⁰ L'adattamento comporta la trasposizione del "doneare" ("doneava il pensero entro lo core") dallo spazio mentale a quello fisico. La conversazione mentale con la donna che ha luogo nel sonetto di Cino ("e con mia donna parlando d'amore") diventa una vera e propria conversazione in Boccaccio, poiché il protagonista parla d'amore alla propria donna in sua presenza. È questo un caso di concretizzazione degli stimoli immaginativi-metaphorici, un espediente simile all'abbassamento (in questo caso dall'ideale al reale) che è una costante nell'opera di Boccaccio.

Abbiamo visto come la conversazione che Zima si aspetta di avere con la donna diventi suo malgrado un monologo in cui l'amante è costretto a rispondere a sé stesso ("E cominciò in forma della donna, udendolo ella, a *rispondere a se medesimo*"). Il suo parlare alla donna assomiglia dunque a un parlare a sé stesso e si può confrontare con quanto fa Cino nel sonetto: "fra me medesmo vo parlando". Quando Cino parla a sé stesso non fa altro che persuadersi che il fermo rifiuto opposto dalla donna sia solo di facciata:¹¹

*fra me medesmo vo parlando, e dico
che 'l suo sembiante non mi dice vero
quando si mostra di pietà nemico,
ch'a forza par ched el si faccia fero [...]. (10-13)*

Anche Zima articola questa distinzione tra realtà e apparenza, tra interiorità

e comportamento, per volgerla poi a proprio favore quando reinterpreta tendenziosamente passato e presente allo scopo di convincere la donna. Assumendo l'identità femminile nella seconda parte del suo strano monologare, accortamente afferma:

Tuttafiata, se dura e crudele paruta ti sono, non voglio che tu creda ch'io nell'animo stata sia quella che nel viso mi sono dimostrata; anzi, t'ho sempre amato e tenuto caro innanzi a ogni altro uomo, ma così mi è convenuto fare e per paura d'altrui e per servare la fama della mia onestà. (3.5.20)

Ci si domanda, infine, se e in che misura i versi 7-8 del sonetto di Cino possano aver stimolato l'immaginazione di Boccaccio. Non sarrebbe procedimento insolito trasformare la convenzionale follia erotica della poesia cortese in episodio di comportamento stravagante. Davvero le parole “se stesso ha 'n oblio” ben descrivono la perdita della propria identità e l'assunzione di quella della donna da parte del damerino.

Si deve qui parlare un'ultima volta della predilezione boccacciana per l'abbassamento (di contenuto, stilistico, ecc.). Si può sostenere che con tale criterio non solo alcune situazioni della *Vita nuova* siano state cooptate nella novella di Zima, come si è visto, ma anche un importante tema trattato nel *Convivio*. Verso la fine della storia, quando il monologo/dialogo è finito e Zima prende congedo, Boccaccio inserisce una coda di dialogo tra marito e amante. Tronfio d'orgoglio per lo stratagemma che gli ha consentito di ottenere il cavallo senza subire egli stesso perdita alcuna, messer Francesco chiede al giovane se ritiene che lui, Francesco, sia stato ai patti. Zima risponde che non lo crede, poiché l'accordo prevedeva una conversazione con sua moglie, non con una statua di marmo. Deliziato, messer Francesco procede a ricordargli che il cavallo adesso è di sua proprietà:

A cui il Zima rispose: «Messer sì, ma se io avessi creduto trarre di questa grazia ricevuta da voi tal frutto chente tratto n'ho, senza domandarlavi ve l'avrei donato: e or volesse Idio che io fatto l'avessi, per ciò che voi avete comprato il cavallo e io non l'ho venduto». (3.5.28).

Questo ragionamento conclusivo in termini di compravendita richiama per contrasto la proposta iniziale di Zima, quando, nel principio della novella, il giovane si era rifiutato di considerare la transazione come commerciale: “Messer, se voi mi donaste ciò che voi avete al mondo, voi non potreste per via di vendita avere il mio pallafreno, ma in dono il potreste voi bene avere, quando vi piacesse, con questa condizione: che io prima che voi il prendiate possa con la grazia vostra e in vostra presenzia parlare alquante parole alla donna vostra” (3.5.7). Secondo le parole iniziali del protagonista, dunque, la transazione era vista come dono, non del tutto incondizionato, certo, e anzi

stranamente condizionato, ma cionondimeno dono, non compravendita.

Come possiamo spiegare allora il mutamento intervenuto tra l'inizio della storia e la sua conclusione, tra la definizione dello scambio in termini di dono prima e in termini di compravendita poi? Una possibile risposta può venire dal *Convivio*. Nel capitolo I del suo prosimetro filosofico Dante parla delle caratteristiche dell'autentica liberalità. Una di esse è «sanza essere domandato lo dono, dare quello» (1.8.3). Ritengo che Boccaccio avesse in mente, con ogni probabilità, questo capitolo del *Convivio* al momento di concepire l'impianto della novella. Verso la fine del capitolo Dante afferma:

La terza cosa ne la quale si può notare la pronta liberalitade, si è dare non domandato: acciò che 'l domandato non è da una parte vertù ma mercatantia, però che lo ricevitore compera, tutto che 'l datore non venda. Per che dice Seneca che «nulla cosa più cara si compera che quella dove i prieghi si spendono». Onde acciò che nel dono sia pronta liberalitade e che essa si possa in esso notare, allora, s[e] conviene esser netto d'ogni atto di mercatantia, conviene esser lo dono non domandato. (1.8.16-17)

Cominciamo con l'evidente prelievo testuale. Sembra proprio che il modello della frase di Zima “voi avete comprato il pallafrreno e io non l'ho venduto” sia stato il detto di Dante “però che lo ricevitore compera, tutto che 'l datore non venda”.¹² Tale riscontro non può che incoraggiare a una ricerca di aspetti più reconditi del processo di appropriazione.

Il contrasto pocanzi rilevato tra l'iniziale definizione dello scambio in termini di dono e la conclusiva in termini di compravendita, è più apparente che reale. Con la sua battuta finale (“voi avete comperato il pallafrreno e io non l'ho venduto”) Zima smaschera, sia pure surrettiziamente, la vera natura dell'iniziativa di messer Francesco. Il riferimento al passo in cui Dante parla dei doni richiesti, contenuto in quella battuta, rivela la vera natura dell'iniziale offerta di comprare il cavallo da parte di messer Francesco: non si trattava di una vera proposta commerciale quanto di un'indiretta richiesta di dono. Per capire fino in fondo l'uso che Boccaccio fa del passo dantesco, non dobbiamo dimenticare Seneca, *l'auctoritas* su cui Dante fonda il proprio ragionamento. L'argomentare di Dante procede così: quando si fa richiesta di un dono, non si è più nell'ambito della “vertù”, bensì in quello della “mercatantia”, perché anche se colui che fa il dono non effettua una vera e propria vendita, colui che riceve il dono invece compra, e compra a un prezzo altissimo: “Nulla cosa più cara si compera che quella dove i prieghi si spendono” (1.8.16). Ci si può chiedere allora se Zima, citando tra le righe Dante, non stia dicendo a messer Francesco: “certamente avete pagato un prezzo altissimo per la vostra richiesta: voi, stupido che siete, mi avete dato vostra moglie”.

Può esserci ancora un'altra componente nel gioco di riferimenti criptici allestito dal Boccaccio. Per la chiosa dell'asserzione senechiana nel capitolo del *Convivio* citato sopra Dante rinvia all'ultimo capitolo del suo libro: “Perché sì

caro costa quello che si priega, non intendo qui ragionare, perché sufficientemente si ragionerà ne l'ultimo trattato di questo libro” (1.8.18). Ma Dante non completò mai il *Convivio*, cosicché il lettore rimane privo della promessa spiegazione. Ritengo contemplabile l’ipotesi che Boccaccio non resistette alla tentazione di portare a termine ciò che a Dante non era riuscito di completare, considerando la propria novella di Zima come un’illustrazione della verità contenuta nella sentenza senechiana, e quindi come completamento di quel capitolo del *Convivio*. La novella di Zima mostra l’assunto generale secondo cui nulla s’acquista più caramente delle cose richieste, illustra cioè l’assunto tramite un caso particolare, il caso di messer Francesco che paga con la moglie la propria richiesta del palafreno. Certo, l’illustrazione boccacciana è giocosa, condotta a un livello di discorso più basso di quello del *Convivio*. Dante e Seneca intendono un costo morale, l’orgoglio ferito, l’umiliazione che comporta la richiesta di dono. In Boccaccio il costo appare in un contesto mercantile, in cui gli oggetti da perdere o da guadagnare sono concreti: una donna e un cavallo.

Sempre in connessione con la problematica del dono non si deve tralasciare quanto il pensiero cristiano ha espresso in tema di donne e silenzio, un argomento non sufficientemente indagato finora dalla critica. Se riandiamo al Vecchio e al Nuovo Testamento con questo tema in mente (così come a libri di devozione e a raccolte di *exempla* e di precetti), troveremo la nozione che una donna silenziosa è un dono del Signore (vedi, per esempio, *Siracide* 26.14). Anche una lettura giocosa di sentenze come questa potrebbe aver contribuito all’*inventio* della novella boccacciana.

In anni recenti si è ricorsi sempre più spesso alla nozione di parodia, assieme a quella di ironizzazione, per definire alcuni fenomeni di intertestualità e interdiscorsività ricorrenti nel *Decameron*, e molti studiosi hanno messo in luce la diffusa pratica di scrittura parodica del Boccaccio.¹³ È ormai ampiamente accettata la nozione che uno tra i più importanti bersagli, se non il più importante, dei giochi parodici che Boccaccio perpetra, a volte con intenzioni canzonatorie, a volte serissime, è la *Divina Commedia*. Non solo si può riscontrare nelle novelle la rielaborazione di singoli segmenti testuali danteschi, ma anche sostenere che l’intero *Decameron* sia strutturato secondo una modalità parodica sul poema di Dante.¹⁴ La *Commedia*, tuttavia, è lungi dal costituire l’unico oggetto delle strategie parodiche di Boccaccio. Nel suo saggio su ironia e parodia nel *Decameron*, Carlo Delcorno espone concisamente la grande varietà dei testi parodiati nella scrittura decameroniana:

La novella boccacciana [...] è in primo luogo la riscrittura, sempre tendenzialmente parodistica, dei più diversi generi letterari: antichi e medievali, orali e scritti, in prosa e in versi. [Boccaccio] utilizza innanzitutto le forme brevi del racconto già in parte elaborate dall’autore del *Novellino*: sia quelle profane (dal *fableau* al *lai* alla *vida* provenzale), sia quelle edificanti (dall’*exemplum* alla *legenda* alla visione); e inoltre si ispira a episodi

isolati dei romanzi antichi e medievali. Ma oggetto di parodia possono essere, di volta in volta, anche la lirica stilnovistica, la predicazione e l'oratoria politica, la precettistica dei «libri di buoni costumi» e la letteraturaodeporica; e poi, con particolare insistenza, la letteratura dei volgarizzamenti religiosi e tutte quante le molteplici espressioni della letteratura di pietà, fino ai settori che rasantano il folklore e la superstizione magica. (174)¹⁵

Con la sua parodia multipla, in cui sono messi cioè in gioco molti generi contemporaneamente, la novella di Zima è certamente da considerarsi esemplare del gusto, o della profonda esigenza, del Boccaccio per l'ironizzazione e per i giochi di rimando, più o meno scoperti, ad altri autori.¹⁶ Bisogna ribadire, tuttavia, che i riferimenti ironizzanti o parodistici non compaiono sempre in virtù di una scelta cosciente. La riscrittura parodica boccacciana, cosciente o no, comporta comunque almeno tre modalità di intervento sul testo-modello: il capovolgimento, l'abbassamento e la concretizzazione (sia il capovolgimento che la concretizzazione possono ovviamente comportare l'abbassamento). Queste tre modalità, ricorrenti con eccezionale frequenza nella *inventio* del *Decameron*, sono attive nell'enigmatica e affascinante novella di Zima.

Se risulta ormai ben documentata la vasta gamma dei materiali usati da Boccaccio nella sua riscrittura parodica, molto lavoro rimane ancora da fare sulle tecniche impiegate, nonché sul significato delle parodie sia in singoli casi sia nel macrotesto boccacciano. L'attuale dibattito sulla serietà epistemologica del *Decameron* farebbe notevoli progressi se si riuscisse a rispondere alle cruciali questioni filosofiche sollevate dalle componenti parodiche dell'opera.

Nell'ambito di un esame complessivo della novella di Zima bisognerà infine tener conto anche di una componente autoparodica, o perlomeno autocitativa. Molti critici impegnati a indagare i fenomeni di ironizzazione nel *Decameron* hanno documentato gli elementi autoparodici dell'opera. Distinzione essenziale è tra l'autoparodia che guarda fuori dal libro (la riscrittura di segmenti di opere come il *Teseida*, il *Filocolo*, la *Comedia delle ninfe fiorentine*, l'*Amorosa visione*, brevemente ma efficacemente illustrata in Branca, "Introduzione" XXXV-XXXVIII) e l'autoparodia rivolta ad altri segmenti del libro stesso. A quest'ultimo tipo appartiene la pratica di Dioneo di presentare in gran parte delle giornate una novella parodica o di una storia specifica o del tema della giornata (Giannetto 14-18). Un caso di autoparodia che coinvolge racconti di diverse Giornate è la novella narrata da Filostrato nella Giornata V in risposta a quella narrata da Fiammetta nella IV. Nel caso della novella del Zima, l'autoparodia, o autocitazione, riguarda una delle opere giovanili dell'autore.

Nella parte V del *Filostrato* è collocato uno straordinario atto di riscrittura. Al fine di alleviare le proprie pene d'amore Troiolo compone una canzone in onore dell'amata Criseida. Il testo risulta essere un adattamento della canzone di Cino da Pistoia *La bella vista e il bel guardo soave*. Se può esserci

disaccordo circa la natura parodica di questa riscrittura, non si può negare che si tratti di un'operazione di abbassamento. Pur tenendo conto che era nelle intenzioni di Boccaccio, quando scrisse il *Filostrato*, rendere più nobile il materiale narrativo dei cantari, siamo di fronte a un atto di abbassamento di rango letterario quando un componimento poetico come la canzone, il più nobile tra i metri della poesia in volgare, viene smembrato per forzarne le originarie stanze nelle griglie dell'ottava, il metro tradizionale della poesia popolare. È dunque possibile che la trasformazione di un sonetto di Cino in una novella possa essere collegata alla precedente trasformazione declassante della canzone di Cino in ottave popolari. Nella novella di Zima abbiamo osservato la trasformazione di un incontro mentale in un incontro reale, di un'astrazione lirica stilnovistica, il sonetto di Cino *Ora che rise lo spirito mio*, in una commedia erotica. La precedente riscrittura di Cino nel *Filostrato* suggerisce un ulteriore livello di lettura: la trasformazione di un sonetto di Cino in novella può essere anche la parodia della trasformazione di una canzone di Cino in ottave narrative. Tra le molte operazioni che Boccaccio compie con la novella di Zima, non è da escludere un atto di autoparodia riguardante la sua stessa pratica di riscrittura.

The Johns Hopkins University

NOTE

Questo saggio riproduce parzialmente e con qualche precisazione quanto compare in inglese nel quinto capitolo del mio volume *Adventures in Speech: Rhetoric and Narration in Boccaccio's "Decameron"*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1996. Per un prezioso lavoro di traduzione mi è grato ringraziare la dottoressa Federica Brunori del Department of Hispanic and Italian Studies a Johns Hopkins.

- 1 Così la Ferrante sull'importanza del tema del silenzio nella Giornata III: "Since deception and the exchange of rôles necessitate discretion on the part of the conscious participants, silence is a recurrent theme through the day: The gardener in 1 pretends to be a mute and the abbess maintains a discreet silence when she learns he is not; the groom in 2 must not speak when he visits the queen in the dark, and the king chooses not to speak about the affair; the lady in 3 tells no one but her confessor what is supposedly going on; the husband in 4 is enjoined to keep his special penance a secret; the wife in 5 is forbidden by her husband to speak; the wife in 6 cannot talk without revealing her identity, and the lover disguises his voice for the same reason; in 7, the dangers of speaking are disclosed—the wife says too much in her confession, and the murderers are discovered when they are overheard discussing the need to keep quiet about what they have done; in 8, the wife is told to keep her husband's trip to Purgatory a secret; in 9, as in 6, the wife must be silent to conceal her identity" (593).
- 2 Zima riuscirà a capire i sentimenti della donna anche grazie agli eloquenti sguardi di lei. Si veda Ovidio, *Ars Amatoria* 1.574: "Saepē tacens vocem verbaque vultus habet".
- 3 Con questa strategia Zima introduce nella dichiarazione un elemento ludico che contribuisce a fiaccare le resistenze della donna. La dinamica psicologica di una tale situazione è tratteggiata da Freud con riferimento al motto di spirito: "Il pensiero cerca il travestimento dell'arguzia perché in tal modo si raccomanda alla nostra attenzione, può sembrarci più significativo, più valido, ma soprattutto perché questa veste corrompe e disorienta la critica. Noi siamo propensi ad attribuire al pensiero il merito di ciò che ci è piaciuto nella forma spiritosa; non

propendiamo più a considerare errato qualcosa che ci abbia procurato diletto, col rischio di sciuparci una fonte di piacere. Se il motto ci ha fatti ridere, inoltre, si produce in noi la disposizione più sfavorevole alla critica [...]. Quando l'argomentazione cerca di tirare dalla sua parte la critica dell'ascoltatore, il motto mira a mettere in disparte questa critica" (Freud 119-20). Si veda anche Olbrechts-Tyteca 11. Il potere persuasivo della giocosità e del comico era noto fin dall'antichità. Si veda la famosa sezione *de risu* nella *Institutio Oratoria* (6.3) di Quintiliano. Ovidio teorizza e consiglia l'uso della recitazione e delle arguzie come strumenti di seduzione (*Ars Amatoria* 3.367-68).

- 4 Sulla relazione tra narcisismo e bisogno di sedurre si veda Roccato 43-55.
- 5 Si veda Branca in Boccaccio, *Decameron* 372, nn. 1, 3, 8; si veda inoltre Balduino 141-206.
- 6 Sulle forme poetiche dialogiche si veda Zumthor 357-74.
- 7 La modifica dell'espressione facciale secondo l'assunzione di ruoli differenti era ed è, ovviamente, cosa nota. Si veda Martelli 225-27.
- 8 La possibile connessione della novella di Zima con la *Vita nuova* di Dante è stata osservata per la prima volta, se non sbaglio, in Forni 72-74.
- 9 Per le connotazioni teatrali della novella si veda Baratto: "[...] il Zima sublima una passione e insieme strumentalizza una cultura: è costretto a un'ingegnosa commedia del linguaggio cortese e stilnovistico" (290). Muscetta parla di un "atto unico di commedia cortese" (214). Altre osservazioni sui momenti teatrali nel *Decameron* possono trovarsi in Baratto 239-69, Borsellino 11-50, Padoan 335-36, Russo 11-88.
- 10 Si confronti questo verso anche con il *Fiore*: "E di buona speranza il mi notrico" (3.13).
- 11 Di questi versi sono state proposte interpretazioni diverse (Orlando 103-4), in cui il possessivo di "sembiante" è attribuito al "pensero". Ritengo tuttavia che sia più in linea con l'indole del Boccaccio l'interpretazione da me data.
- 12 Questo riferimento al *Convivio* non è sfuggito a Franco Fido (106, n.4), il quale l'ha semplicemente registrato come mai rilevato prima, senza attribuire ad esso più ampia portata per il significato della novella.
- 13 "Branca uses the term 'ironization' rather than the term 'parody' because it seems better suited to render the idea of the type of parody that characterizes the *Decameron*, which, in general, is something somewhat hazy and which never extends to unrestrained comedy or caustic sarcasm. Viewed in this light, literary ironization, in particular, is seen by Branca not as a desecration of *auctoritates*, but as a simple 'forcing of linguistic and structural codes', that has as its aim 'the renewal from within of worn-out and consecrated themes and plots'" (Giannetto 19, n.2). Il termine parodia sarà da intendersi nella presente analisi in un senso che comprende quello attribuito dal Branca alla ironizzazione.
- 14 Non è questa la sede per trattare esaustivamente tutti i modi in cui Boccaccio ha utilizzato l'amatissimo capolavoro, con il quale non poteva fare a meno di misurarsi continuamente nello scrivere il suo. Basteranno qui tre esempi. In anni recenti, sia Robert Hollander che Luciano Rossi hanno riproposto l'ipotesi che dietro Ser Cepparello da Prato, il comico protagonista sulla soglia dell'opera (*Decameron* 1.1), ci sia il personaggio dantesco di Ser Brunetto Latini. Secondo Rossi il Boccaccio, colpito dalla lode che Dante elargisce al suo vecchio "maestro" sebbene egli figuri tra i dannati dell'*Inferno*, si prende la libertà di farne un "santo" nella sua prima novella, allo scopo di introdurre "il problema del rapporto verità-apparenza, che si rivelerà uno dei Leitmotive del *Decameron*" (388). Nell'Introduzione alla Giornata IV, in cui Boccaccio proclama che la fonte d'ispirazione della sua opera è da ricercarsi nelle donne in carne ed ossa, non nelle Muse, Rossi vede una "invocazione alla rovescia" in risposta alla invocazione di Dante alle Muse nel primo canto del *Purgatorio* (394-95). Non c'è bisogno di condividere fino in fondo la seguente radicale affermazione di questo studioso per riconoscerne l'indubbio valore critico: "Quel che nel Centonovelle è stato ribaltato è soprattutto la prospettiva per la quale i personaggi danteschi apparivano al poeta nella loro intima e immutabile essenza, così come avrebbero dovuto essere, talché era possibile «punirne i vizi» e «premiarne e meritare le virtù». Gli 'eroi' boccacciani, al contrario, sono come appaiono, e le apparenze ne determinano di volta in volta l'essenza. Si pensi a Cepparello,

Alatiel, Griselda" (382).

15 Si veda anche Branca 1976, "Introduzione" XXXIV-XXXV, a cui rinvia Delcorno.

16 Per la parodia multipla si veda Delcorno 174-75.

OPERE CITATE

Andreas Capellanus. *On Love*. Ed. Patrick Gerard Walsh. London: Duckworth, 1982.

Balduino, Armando. *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze: Olschki, 1984.

Baratto, Mario. *Realtà e stile nel Decameron*. Vicenza: Pozza, 1970.

Borsellino, Nino. *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*. Roma: Bulzoni, 1974.

Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1980.

_____. *Elegia di Madonna Fiammetta*. Ed. Carlo Delcorno. In *Tutte le opere*. Ed. Vittore Branca. Milano: Mondadori, 1994. 5.

Branca, Vittore. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni 1986.

_____. "Introduzione". *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. 4. *Decameron*. Ed. Vittore Branca. Milano: Mondadori, 1976. XI-XXXVIII.

Cino da Pistoia. *Poeti del Dolce Stil Nuovo*. Ed. Mario Marti. Firenze: Le Monnier, 1969. 421-923.

Dante Alighieri. *Il Convivio*. Ed. Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli. 2 voll. Firenze: Le Monnier, 1968.

_____. *Il fiore*. Ed. Gianfranco Contini. Dante Alighieri. *Opere minori*. Ed. Domenico De Robertis e Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1984. I.1.553-798.

_____. *Vita nuova*. Ed. Domenico De Robertis. Milano: Ricciardi, 1980.

Delcorno, Carlo. "Ironia/Parodia". *Lessico critico decameroniano*. Ed. Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni. Torino: Boringhieri, 1995. 162-91.

De Robertis Domenico. "Storia della poesia e poesia della propria storia nel XXII della «Vita nuova»". *Studi danteschi* 51 (1978): 153-77.

Faral, Edmond. *Les jongleurs en France au moyen âge*. Paris: Champion, 1910.

Ferrante, Joan M. "Narrative Patterns in the *Decameron*." *Romance Philology* 31 (1978): 584-604.

Fido, Franco. *Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul «Decameron»*. Milano: Angeli, 1988.

Forni, Pier Massimo. "Zima sermocinante («Decameron», III 5)". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 163 (1986): 63-74.

Freud, Sigmund. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio". *Opere*. 1905-1908. Torino: Boringhieri, 1972. 1-211.

Giannetto, Nella. "Parody in the *Decameron*: a Contented Captive and Dioneo". *The Italianist* 1 (1981): 7-23.

Martelli, Mario. "Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata". *La novella*. I. 215-44.

Muscatta, Carlo. *Boccaccio*. Bari: Laterza, 1981.

La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola. 19-24 settembre 1988. 2 voll. Roma: Salerno, 1989.

Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*. Milano: Feltrinelli, 1977.

Orlando, Sandro. *Appunti sul Dolce stil nuovo: Testi commentati ad uso dell'esame di Filologia romanza, a.a. 1986-1987*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1987.

Ovid. *The Art of Love and Other Poems*. Trans. John Henry Mozley. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.

Padoan, Giorgio. "Il senso del teatro nei secoli senza teatro". *Concetto, storia, mito e immagini del Medio Evo*. Ed. Vittore Branca. Firenze: Sansoni, 1973. 325-38.

Roccato, Paolo. "La seduzione come relazione collusiva." *La seduzione: saggi psico-analitici*. Ed. Anteo Saraval. Milano: Cortina, 1989. 43-55.

Rossi, Luciano. "Ironia e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda." *La novella*. 1.365-405.

Russo, Vittorio. *Con le muse in Parnaso*. Napoli: Bibliopolis, 1983.

Suitner, Franco. *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*. Padova: Antenore, 1983.

Zumthor, Paul. *Toward a Medieval Poetics*. Minneapolis-London: U of Minnesota P, 1992.

Oscula mariniana

Presento qui una campionatura di diciannove commenti – tanti sono i *baci* del Marino nel gruppo tematico più vistoso della seconda parte della *Lira* – destinati all’edizione di *Madriali e canzoni* che, insieme ad Alessandro Martini, conto di portare a termine fra breve. È inutile ridire dell’opportunità di un lavoro del genere oggi che i nuovi studi secenteschi hanno da più parti indicato la necessità di scavi e recuperi filologico-testuali. Mi limito a ricordare brevemente alcuni elementi distintivi dell’intera *Lira* che possono servire da supporto immediato, soprattutto a chi non frequenta assiduamente i luoghi del Cavaliere, per una lettura ravvicinata dei suoi prodigi retorici.

Il “rustico, ma nuovo ordine” del canzoniere dichiarato dal poeta nella dedicatoria delle *Rime* (1602) a Melchiorre Crescenzi si esprime nella prima parte dell’intera raccolta con l’abbandono dell’impianto biografico (o pseudo-biografico) e con una partizione della materia poetica in otto sezioni; le quali saranno ridotte a quattro nella terza parte (1614), dove il titolo, *Lira*, si intende esteso alle due precedenti. Nella seconda parte, già *Rime II*, *Madriali e canzoni*, non c’è segmentazione tipografica e titolazione delle diverse sezioni; ma queste sono comunque riconoscibili in tre grossi blocchi, corrispondenti a liriche di argomento amoroso (più della metà dei 225 componimenti della raccolta), figurativo (che per la maggior parte confluiranno nella *Galeria*, del 1619) e sacro. All’interno di questi blocchi il Marino raggruppa altri nuclei tematici più specifici, altre sezioni di lunghezza variabile, di solito intervallate dai componimenti più lunghi. Una di queste è appunto quella dei baci che si estende da 13 a 31.¹

Il tema fu particolarmente caro al poeta, come attestano numerose altre occorrenze nel vasto *corpus* della sua produzione lirica e nell’*Adone*. Qui egli lo affronta per la prima volta e in maniera già sistematica e organica: non solo con la quantità dei componimenti e con richiami diretti a precedenti cultori del tema del bacio (Secondo, Tasso, Guarini e Rinaldi soprattutto), ma anche con messaggi extraverbali affidati alla *dispositio* dell’intera sezione. E se è poi vero che nella poetica del Marino manca una precisa linea di sviluppo, almeno per quel che riguarda la trattazione dei temi prediletti, sarà questo un luogo privilegiato di riscontri utili per l’intera sua opera (ed egli stesso, del resto, vi

Secondo: un'operazione che sarà ripetuta, come ha notato nel suo commento Giovanni Pozzi, con diciannove ottave nel canto 8 del poema grande (410). Prima di considerare le implicazioni di questo voluto collegamento, bisogna fermarsi un attimo per certificare la misura della sezione in quanto il titolo dell'ultimo pezzo (31, *Amori notturni*) sembrerebbe indicarne l'estranietà ad essa. Una prima prova dell'integrità che qui si afferma, visto che non ci sono problemi a far iniziare la sezione con 13, è offerta dal netto distacco tematico tra 31 e 32, una seconda dalla linearità del filo narrativo tra 13 e 31. Nel primo caso abbiamo un triplice amplesso notturno annunciato da *spessi, lunghi, e molli baci* (31.34-35), logica conclusione della precedente *Guerra di baci* (30), cui si oppone un luminoso quadro primaverile (32) che è giusto prologo di una sezione completamente nuova e diversa, di natura, per così dire, "boschereccia". Nel secondo caso abbiamo una 'storia' con i suoi ben definiti punti di inizio e fine. Si tratta, per la verità, di una storia doppia o, meglio, iterata. Si può partire, per intenderla, da dove presumibilmente partì il poeta stesso nel disporre in "nuovo ordine" (tematico essenzialmente, ma poi decisamente narrativo all'interno delle sezioni e sottosezioni) le rime osculatorie composte sicuramente in occasioni diverse, come certifica l'anzianità della *Canzone dei baci*. Si può partire dal desiderio di emulare Giovanni Secondo, e cioè dal numero diciannove. Che tante e non più o meno dovessero essere le tessere della sezione è assicurato, inoltre, dal fatto che altri componimenti di B, pure osculatori (come il bacio del *vecchio sdentato*, 38, e i mille baci dei *Numeri amorosi*, 50, per non dire di 118, 147, 208) non sono inseriti qui, ma collocati in altre sezioni. C'è poi la *Canzone dei baci* cui per motivi almeno sentimentali andava assegnata una posizione di rilievo. Ora tale canzone, tematicamente e narrativamente, va dal bacio all'amplesso, e con tanto di eiaculazione, come si vedrà. Marino vuole raccontare proprio questa storia, ma espansa: dal bacio furtivo, e per giunta solo desiderato (13), all'orgasmo multiplo (31). Si potevano, certo, allineare le diciannove tessere in maniera progressiva, assegnando quindi le due ultime posizioni a 20 e 31; ma il poeta, lo sappiamo, giocava sul doppio: l'attrazione per il modulo binario lo portava verso una soluzione iterativa o chiastica. Prevalse quella iterativa perché essa offre al tema maggiori possibilità espressive: il chiasmo è segno di immobilità, mentre il bacio per Marino è dinamico, nel senso che 'porta' all'amplesso.

Il numero dispari da cui deriva la *dispositio* della sezione individua un centro che cade in 22, *Baciator dubbioso*. Il dubbio costituisce una pausa narrativa, un momento di ristagno emotivo dopo che i primi baci hanno condotto al singolo appagamento sessuale descritto nella prima canzone, 20, e alla successiva separazione da cui nasce la nostalgia di 21, *Tornate o cari baci*. Al dubbio del madrigale centrale, 22, è legata la riflessione del poeta intorno alla natura del bacio con la distinzione tra i sensi (vista e tatto) coinvolti nell'esperienza osculatoria; l'argomento ritornerà in 26 e nello spazio più

disteso delle canzoni 27 e 28 quando comunque il ‘movimento’ che condurrà al nuovo amplesso, ovvero lo sviluppo narrativo, sarà già pienamente avviato. Nella sosta di 22 si dichiara la doppia natura del bacio con una serie vistosa di elementi formali e tematici disposti a due a due. È il ‘doppio’ che dunque identifica il centro, da cui si possono ‘vedere’ i due segmenti dello stesso numero di componimenti che ‘raccontano’ la stessa storia sviluppata progressivamente dal bacio all’amplesso. C’è però una variante di rilievo: nel primo caso l’iniziativa parte dal *desiderio* del poeta (13), mentre nel secondo da quello della donna (*Eccomi pronta ai baci*, 23). Pare legittimo pensare a un *eropotaegnion*: i due segmenti dell’intera sezione ‘si baciano’ come il poeta e la sua donna che appunto, alternativamente, chiedono e ottengono baci. È il poeta stesso che sembra suggerirci questa figurazione ricordandoci che *il bacio vien doppio* (20.48) e mostrandoci come lo stimolo possa partire sia dalla donna (*Bacianne, Aminta mio / io bacio se tu baci / bacia, ch’io bacio anch’io*, 27.8-11) che dall’uomo (*Raddoppiam dunque i nodi / cara mia Clori amata*, 27.33-34).

L’iterazione è una figura di collocazione che rispetto al chiasmo, abbiamo ricordato, ha un certo dinamismo in quanto espressivamente accumula e lancia in avanti. Troviamo, infatti, che la storia è ripetuta con una notevole intensificazione: la prima volta si conclude con un solo amplesso appagato (20.85-87), la seconda con due (31.42-44; 31.78-83). Una progressione è mostrata anche nel ricorso al ‘silenzio’, da quando il poeta lo raccomanda a sé stesso dopo il primo bacio, rubato (19), fino a quando si trasformerà drammaticamente in *oblio eterno* dopo l’ultimo amplesso (31.125). L’originalità del Marino rispetto ai numerosi autori imitati, tradotti o anche soltanto ricordati, crediamo sia da ricercare soprattutto in questa insoddisfazione crescente e, alla fine, totale. Narrativamente è motivata in 31 dall’irritazione per la mancata terza erezione, ma essa è molto più che un imbarazzante, e vuoi pure comico, accidente notturno. Il condurre a logica conclusione sessuale i mille sospiri petrarcheschi e petrarchisti non dà al poeta la tanto agognata pace dei sensi e dell’anima. Al contrario, l’appagamento del desiderio gli spalanca dinanzi la visione dell’abisso: un vuoto esistenziale angoscioso che non si può evitare gingillandosi con la vaga attesa del possesso della donna, da precedenti poeti sempre rimandato con compiacimenti manieristici e senza alcun turbamento. Qui siamo di fronte a eccessi sconvolti e perfino alienanti: quando l’appagamento sessuale si è realizzato e la figura della donna è stata svuotata da ogni simbolismo religioso o anche semplicemente spirituale, il poeta può solo reagire ingaggiando una lotta disperata con il destino avverso: tentando di riprodurre i momenti dell’estasi e di annullarsi nel piacere osculatorio (*trasformar mi vorrei tutto in un bacio*, 28.30), oppure di consumarsi nell’amplesso (*stanco, non sazio..., 31.89*). Questo ultimo e disforico approdo dei baci può dunque intendersi come il tratto poetico distintivo del Marino in materia amorosa (se percepito qui, beninteso, nell’arco dell’intera doppia

vicenda narrata, ché a voler prendere ogni componimento separatamente difficile sarebbe riconoscerlo).

La programmaticità di questa ideale ‘dichiarazione’ mariniana intorno all’amore, sebbene sia tutta *a posteriori*, ovvero espressa essenzialmente nella *dispositio*, distingue questa esperienza poetica sia da quelle parallele del Guarini, del Rinaldi, del Casoni e di altri (si veda la ricchissima sezione osculatoria del *Gareggiamento*²) che non risultano teoricamente impegnate, e sia da quella precedente di Giovanni Secondo. Al quale il Marino volle riconoscere probabilmente un merito trattatistico-enciclopedico proprio per mostrarne il superamento con il suo nuovo e pregnante catalogo. L’umanesimo latino tardo e settentrionale del Secondo non poteva certo competere con le raffinate pulcritudini manieristiche dei poeti italiani di fine secolo; ma nessuno di questi, d’altra parte, aveva elaborato sistematicamente il tema. Con mossa anfibologica il Marino attinge dall’una e dall’altra parte nello stendere i suoi baci e nel dare ad essi, e cioè alla propria espressione poetica del bacio, una moderna e coerente dimensione.

* * *

13 - Mad. 13 - *Desiderio di bacio furtivo*

1	Di furto Amor nascesti e 'n virtù d'un bel volto di furto il cor m'hai tolto. E 'l bel volto ch'adoro,
5	quando formò natura nevi e perle, ostro e oro quinci e quindi togliendo e gigli e rose, pur di furto compose.
10	Or consenti che tolga al'idol mio di furto un bacio anch'io.

Il paralogismo del madrigale, fondato sulla convenzione del furto d’amore, è espresso sintatticamente in tre diversi momenti, riconducibili comunque a due secondo lo schema retorico precedentemente delineato. Invocando Cupido, nell’‘enunciazione’ (1-8) il poeta allinea tre esempi che chiariscono la normalità, o addirittura la legge, del furto amoroso. Nella ‘riflessione’ (9-10) egli chiede il giusto consenso del dio prima di mettere in pratica il suo proposito. Non risulta alcuna versione musicale di questo componimento, probabilmente a causa dell’ossessiva ricorrenza di *furto* che porta l’accento tonico sulla vocale meno cantabile; altre motivazioni potrebbero essere la presenza di due rime irrelate (di cui la prima in *-esti* senza riscontri allitterativi o paronomastici) e la musicalmente eccessiva estensione del secondo periodo (4-8).

La paternità di Cupido è qui assegnata a Marte per effetto degli amori

“furtivi” consumati con Venere (narrati da Momo nell’*Adone* [7.167-228]), mentre altrove (114, *Dal zoppo genitore*) a Vulcano. La stessa alternanza si registra anche, e in posizioni più prossime, nel poema grande (Marte: 1.9; Vulcano: 1.67), segno che il poeta non si fa scrupolo di appellarsi a diverse genealogie per esigenze immediate di composizione.

Il furto osculatorio non compare nel pur ricco campionario di Giovanni Secondo, ma sovrabbonda tra i poeti più vicini al Marino, al punto che un’intera partizione del *Gareggiamento* è intestata al *Bacio involato* (53r-55r). In essa compaiono madrigali di Tasso, Guarini, Rinaldi, Leoni, Petracci, Contarini, Moro e Scaglia, insieme, naturalmente, ad alcuni pezzi del Marino stesso. Tra i baci del *Gareggiamento* i più prossimi a questo del Nostro appaiono *Qual’hor furtivo la mia donna bacio* dello Scaglia, il quale ricorda che Amore nacque ancor di furto e di rapina, e *O che soave bacio* del Guarini, in cui troviamo *fatti pur ladro Amor, Amor, ch’io ti perdonò*. Non si può escludere, infine, un ricordo delle rime 305 e 306 del Tasso.

Baci rubati ricorrono anche altrove nell’opera del Marino. Se ne trovano in **Bo 36**, **CAm 81.71-74** e, numerosi, nell’*Adone* (3.152; 12.243; 13.189; 14.296; 15.103; 16.57; 18.187; 19.264). È comunque in questa sezione di **B** che essi appaiono più compatti, e tutti (13, 14, 18, 19) nel primo dei due segmenti che la compongono, e cioè nella prima ‘storia’ (13-21), perché nella seconda la donna è *pronta ai baci* e non c’è più bisogno di rapine.

* * *

14 - Mad. 14 - *Bacio bramato*

1	Un bacio, un bacio solo, Filli, il doni o l’involo? Se ‘l doni, e’ fia gradito, che dolce bacio è quel che porge e scocca
5	il cor più che la bocca. Se ‘l furo, amante ardito, fia dolce ancor, ché non men dolci sono furto i baci che dono. Un sol bacio, un sol bacio,
10	o rapito, o donato, far non mi può giamai senon beato.

La collocazione di questo madrigale si spiega facendo riferimento allo sviluppo della vicenda osculatoria così come è descritta dagli “argomenti”. Da precedente *desiderio* (13) si passa qui alla *brama*. Dopo la quale il poeta, rivoltosi finalmente alla donna in modo diretto, apre la fase triplice della ‘richiesta’ (15, 16, 17). Questa, evidentemente respinta, conduce prima al “furto” (18), quindi alla soddisfazione che ne risulta (19), e infine alla totale reciprocità osculatoria espressa nella *Canzone dei baci* (20). Il crescendo è anche assicurato dal *tópos*

del bacio come promessa di ulteriori piaceri, già presente in Secondo (n. 3) e confermato da un gruppo di madrigali del *Gareggiamento* (57r-58r) che, sotto l'intestazione *Un bacio è poco*, è aperto da un eloquente bacio del Guarini, ...seguo / di futuro diletto.

La struttura del componimento, che consta di quattro periodi, è giocata sul contrasto tra l'unità del bacio (*un bacio solo*) e la doppia possibilità di realizzarlo (*il dono o l'involo*). Il modulo doppio prevale come sempre: sintatticamente è assicurato dal gemellaggio dei due periodi centrali e dal raccordo del quarto (*un bacio, un sol bacio...*) con il primo (*un bacio, un bacio solo...*). La binarietà prevale sull'unità anche all'interno dei singoli versi; ognuno di essi, infatti, si impenna su una coppia di lemmi, associati per identità, somiglianza, contiguità semantica, o per opposizione: 1. *bacio - bacio; doni - involo*; 3. *doni - gradito*; 4. *porge e scocca*; 5. *cor - bocca*; 6. *furo - ardito*; 7. *dolce - dolci*; 8. *furto - dono*; 9. *bacio - bacio*; 10. *rapito - donato*. Il segno del doppio nell'ultimo verso, infine, si riscontra nella doppia negazione, *non*. Una ulteriore conferma di questa insistita binarietà viene dal sistema delle rime: cinque a coppie e una irrelata; la quale, comunque, è portata da un verso composto dal raddoppio del sintagma *un sol bacio*.

Nell'ambito dell'intertesto mariniano si deve innanzi tutto ricordare l'iterazione di *un bacio solo* in Bo 36 (2-3), seguita nello stesso componimento da *io moro* (9) richiamato due volte nell'*incipit* di 15. Nell'*Adone* non si offrono baci ostentatamente solitari come questo, ma vi compare un sicuro aggancio ai versi 3-5 nel celebre detto di Venere: *Amor del bacio è fabro, / il cor lo stilla, il labro poi lo scocca, / il più ne gode l'alma, il men la bocca* (8.125), che è poi un ritocco del qui prossimo *Amor del bacio è fabro, / egli il forma, ei lo scocca; / pria dal cor che dal labro / dolcemente trabocca, / ma 'l sente e gode il cor più che la bocca* (28.41-5).

Per quanto riguarda i riferimenti ad altri autori, ancora una volta è il *Gareggiamento* che offre le schede più sicure: da *Un bacio solo un bacio* di Maurizio Moro (57v) a *Tu mi dici ch'io chieda* di Francesco Contarini (58r), in cui troviamo che il bacio o *il dona o me l'involo*, con conseguente doppio sviluppo (*se il doni tu... s'io l'involo...*) come in Marino. Dono e rapina si trovano insieme anche in Rinaldi, che così conclude un madrigale: *Poiché Amor ti destina / al dono, a la rapina, / io dono, invola tu, né dir t'aggrave, / se 'l donar, se 'l rapir sia più soave* (*Delle Rime. Parte terza* 8).

Il *Nuovo Vogel* riporta tre versioni musicali del componimento, nn. 624, 205 e 1266, rispettivamente del 1607, 1611 e 1646.

* * *

15 - Mad. 15 - Bacio chiesto con arguzia

1 *Io moro, ecco ch'io moro:*

bella nemica mia t'offesi assai,
 levar tropp'alto i miei pensieri osai.
 Perdon ti cheggio, in pugno
 5 bramo di pace un segno:
 in questa estrema mia dura partita
 non vò senza il tuo bacio uscir di vita.

La microvicenda del *bacio chiesto* si articola in tre momenti definiti da questo e dai due madrigali successivi. Narrativamente la richiesta vera e propria è effettuata qui nel primo componimento, mentre nel secondo troviamo la reazione negativa della donna, e nel terzo la ‘scherzosa’ fantasia del poeta intorno a una possibile, ma negata, entusiastica accettazione. Gli argomenti, qui come altrove spie veraci di autoesegesi mariniana, oscillando tra *arguzia* e *scherzo*, indicano una certa leggerezza manieristica, disimpegnata sul piano dei contenuti, che collega direttamente alle esperienze poetiche dei rimatori contemporanei. Tra i quali, infatti, il *tópos* del bacio associato alla morte ‘scherzosa’ è piuttosto frequente; le sue manifestazioni madrigalesche possono essere di due tipi, qui fusi dall’arguzia mariniana: da una parte sta il bacio che uccide o comunque avvicina alla morte, e dall’altra sta il bacio che ridà la vita (tralasciamo per ora sviluppi più densi in cui esplicitamente, come si avrà modo di osservare nella *Canzone dei baci, quel morire è vita*, 20, 98).

Tra i sempre ovvi riferimenti del *Gareggiamento* si ricordano, per il primo gruppo, la chiusa di *Morrò per voi mio sole* di Agostino Nardi (*a che non m'ancidete / col tosco omai che su le labbra avete* [49v]), e quella di *Non avventar più strali* del Rinaldi (*Baciами una sol volta, / e col bacio mi fia la vita tolta* [48v]). Entrambi i madrigali compaiono accanto a questo del Marino tra i *Baci chiesti* della raccolta, e ad essi va aggiunto il *bacio ricevuto* del Conte Marco Verità: *Baciava avido Elpino / ... / trovar pensando a' suoi tormenti aita / e ne perdé la vita* (61r). Per il secondo gruppo, si ricordano ancora il Rinaldi (*Corre al suo fin mia vita, / né fuor ch'un bacio attende / un bacio ohimé, che sol può darle aita* [57r]) e Maurizio Moro (... *ma ritrosa lo neghi / perché con poca aita / ancor ricusi di tornarmi in vita* [57v]).

Per l’accostamento topico del bacio a morte e vita si possono raccogliere numerosissimi altri riferimenti cronologicamente più distanti, tra cui notevoli paiono questo bacio in punto di morte del Secondo,

Iam Styx ante oculos et regna carentia sole,
 Luridaque annosi cymba Charontis erat,
 Cum tu suavolum educens pulmonis ab imo
 Adflasti siccis inriguum labiis,
 Suavolum, Stygia quod me de valle reduxit
 Et iussit vacua currere navem senem. (*Basium* n.13)

e questi negati o *secchi e curti* dell’Ariosto,

ma quelli baci ancora, a' quai risurti
 miei vital spiriti son spesso da morte,
 mi niega o mi dà a forza secchi e curti. (*Rime* 70.67-69)

Nell'intertesto mariniano s'avranno infine da ricordare la piccola arguzia osculatoria di **Ma 17** (offerta di coralli in cambio di coralli-baci); **Bo 17**: *O più crudel che gli avvoltori e i nibi / pasciti del mio cuore e del mio sangue, / pur ch'un tuo bacio anzi 'l morir delibi* (T2); e soprattutto **Bo 36**: *Io moro e giunta omai presso l'uscita / l'anima è già, se tu presta non sei / con la tua bocca a ritenerla in vita* (T1).

Questo è il madrigale più musicato di tutta la sezione dei baci. Il *Nuovo Vogel* ne indica ben ventidue partiture, di cui tre (di Pomponio Nenna, Tommaso Pecci e Salomone Rossi) dell'anno 1603. Evidentemente si tratta di un componimento che risponde perfettamente alle esigenze testuali dei musicisti, i quali privilegiano "la percezione delle qualità sonore prima ancora che logiche" (Bianconi 322-23) e mostrano una acuta "predilezione per lo stile medio" (336). Le rime sono facili e quindi cantabili, tutte baciate; anche la prima, a ben vedere, in quanto portata da un verso in cui il termine semanticamente più significativo, *moro*, è ripetuto, e segnato in entrambi i casi, nella stessa posizione sillabica, da *ictus* primario. Offrono sonorità musicalmente apprezzabili anche varie assonanze (*nemica - mia*, 2; *cheggio - pegno*, 4), le vocali della seconda rima (-ai) che ritornano invertite nella quarta (-ia), le frequenti paronomasie (*nemica mia, t'offesi assai*, 2; *pensieri osai*, 3; *estrema mia, dura partita*, 6).

* * *

16 - Mad. 16 - *Bacio chiesto*

1	Perch'un bacio chegg'io mordi il dito e minacci, bocca spietata, anzi, m'ingiuri e scacci? Si ch'un bacio desio!
5	Baciami, e poi ben mio mordi, minaccia, ingiuria pur, se sai; ché non saranno allor, benché mordaci, minacce, ingiurie e morsi, altro che baci.

Il bacio chiesto è subito rifiutato. Ma intanto si è stabilita una comunicazione. La donna che ricordiamo di *marmo* (12) ha per la prima volta risposto al poeta. Il rapporto si instaura su un piano di conflittualità, cui non manca una certa dose di violenza, che fa da prologo alla rapina osculatoria denunciata in 18. Il lessico è dominato dalla triplice presenza di tre termini duri, 'petrosi'. Ma con calcolata distinzione: nella parte enunciativa del madrigale (1-4), che si riferisce alla

reazione della donna, troviamo *bocca spietata e scacci* accanto alla triade di base, *mordi, minacci, ingiuri*; solo questa è ripresa, e per due volte, nella conclusione riflessiva (5-8) ed euforica del poeta, che dunque esorcizza la feroce ritrosia della donna normalizzandola nella desiderata esperienza, collaudata dalla tradizione, del bacio mordace. Che ad essa si tenda è assicurato, oltre che dal breve inciso del verso 7, dalla presenza quadrupla, e dunque prevalente, del termine *mordere*; che concorre anche a dare regolarità e varietà all'ordine della triade di cui fa parte. Abbiamo infatti:

<i>mordi</i>	<i>minacci</i>	<i>ingiuri</i>	(2-3)
<i>mordi</i>	<i>minaccia</i>	<i>ingiuria</i>	(6)
<i>mordaci</i>	<i>minacce</i>	<i>ingiurie</i>	(7-8)
<i>morsi</i>			(8)

in cui comunque il *mordaci* della concessiva (7) sta a sé ritmicamente, favorendo (a voler giustamente evidenziare il termine) l'insorgere di un chiasmo conclusivo che esprime appunto la ‘mordacità’ dei baci desiderati:

<i>mordi</i>	<i>minaccia ingiuria</i>
<i>minacce ingiurie</i>	<i>morsi.</i>

Anche sul piano degli effetti fonici il componimento è giocato sull’iterazione e sul chiasmo. L'unica rima irrelata, C (-sai, 6) è assonanzata sia rispetto a bB (-acci, 2-3) che a DD (-aci, 7-8), ma portata da vocali in rapporto chiastico rispetto a quelle finali di due termini dello stesso verso (*minaccia, ingiuria*). Ancora: all’iterazione vocalica di *bacio* e *chegg'io* (1), seguono il chiasmo di *mordi* (2) e il ribaltamento successivo di *dito* (2), così come a quella di *bacio* e *desio* (4) seguono *poi* e *mio* (5). E infine, con l'allitterazione ‘mordente’ della “r”, prevalentemente sul raddoppio e sullo scambio delle vocali “u” e “o” risultano posizionate le paronomasie degli ultimi versi: *mordi, ingiuria, pur* (6); *saranno, allor, mordaci* (7); *ingiurie, morsi* (8).

Sul tema del bacio mordace più si dirà nel commento al madrigale ad esso intestato (23) che a questo si richiama perché vi si realizza l’identità morso-bacio qui espressa soltanto dal desiderio. Conviene però ricordare subito il seguente, per la verità poco felice, *Bacio chiesto* di Valerio Belli, che direttamente rimanda sia all'inizio del madrigale mariniano (il morso di stizza della donna), che alla sua fine (il piacere del bacio):

Non ti morder le labbia
cara vita mia bella,

che la mia non la tua lingua è rubella;
 essa 'l disse da rabbia [,]
 amorosa puniscilla; ma pria
 ne la tua bocca prigioniera stia. (*Gareggiamento* 48v)

Il *Nuovo Vogel* elenca quattro raccolte musicali che includono il componimento mariniano, una del 1621 e tre del 1628.

* * *

17 - Mad. 17- Scherzo di bacio chiesto

1 Muto stato fuss'io
 quando un bacio ti chiesi,
 picciol ristoro a' miei desiri accesi.
 Ma, se muto non fui,
 5 m'avestu sdegnosetta
 (o del mio folle ardir degna vendetta)
 co' propri labri, anzi co' denti tui
 turata allor la bocca,
 svelta la lingua temeraria e sciocca?

È degna di nota la leggerezza che, con lo *scherzo* qui e con l'*arguzia* in **18**, il poeta assegna a questi madrigali posti in prossimità della conclusione (**20**) della prima vicenda osculatoria; soprattutto se la si accosta alla ‘gravità’ degli argomenti di **29** e **30**, *Baci dolci amari* e *Guerra di baci*, che precedono il secondo e multiplo amplesso di **31**. Le indicazioni del poeta puntano, nel crescendo dell’iterata vicenda, verso un progressivo ma contenuto straniamento che dal ‘tacere’ porta all’‘oblio’ come si annunciava nel commento iniziale all’intera sezione. Nella chiusa di questo *scherzo* (*turata la bocca*, 8; *svelta la lingua*, 9) già si annuncia il *taci*, sempre conclusivo, di **19** e **20**.

Il madrigale presenta una struttura sintattica di inconsueta complessità, che è forse la prima ragione del mancato interesse dei musicisti; non ne risulta, infatti, alcuna partitura nel *Nuovo Vogel*. L’enunciazione iniziale (1-3), una proposizione ottativa, non presenta anomalie. Ma la riflessione sul tema (4-9) è costituita da una falsa ipotetica in cui la protasi è aperta da congiunzione avversativa (4), e l’apodosi, con soggetto diverso, si presenta come una seconda e doppia ottativa (*m'avestu* [*m'avessi tu*] *turata... la bocca e svelta la lingua*) all’interno della quale è contenuta una terza esclamazione (6).

La prima rima *-io*, irrelata, offre più all’occhio che all’orecchio nell’essere ripresa non accentuata nel mezzo del secondo verso (*bacio*). Un altro ostacolo per il musicista è la doppia rima in *-ui*, per l’inevitabile rilievo da assegnare alla vocale “u”, che appare anche in *muto* (due volte, ed entrambe con *ictus* primario) e quindi in *m'avestu* e *turata*. Non facilmente traducibili in canto

appaiono inoltre le allitterazioni della sibilante che si rincorrono fino al gruppo consonantico del quinto verso (*m'avestu sdegnosetta*) formando una serie di paronomasie: *fuss'io...* *chiesi...* *ristoro...* *desiri accesì...* *ma se...* *m'avestu*. Sempre sul piano della sonorità, si noterà infine che negli ultimi versi (6-9) predominano le allitterazioni e le paronomasie della “r” come nei precedenti emergevano quelle della “s”: una mutazione del registro espressivo che contrasta con la semplicità tonale dei testi da musicare.

Oltre al madrigale di Valerio Belli sopra ricordato (cfr. commento a 16), prossimo a questo risulta, per l'esito narrativo, il seguente dello Stigliani, presente nelle *Rime* del 1601 (21):

In persona d'una D. per iscusa d'alcune parole ingiuriose da lei dette al suo Amante

Non dettò il cor ciò che la lingua disse
sua mentitrice ancella;
innocente io son dunque, e rea sol ella.
A te ch'offeso se' punirla tocca,
ma imprigionisi pria ne la tua bocca.

* * *

18 - Mad. 18 - *Bacio involato*

1	Perché fuggi tra' salci, ritrosetta ma bella, o cruda dele crude pastorella? Perch'un bacio ti tolsi?
5	Miser più che felice corsi per sugger vita e morte colsi. Quel bacio che m'ha morto, tra le rose d'Amor pungente spina, fu più vendetta tua che mia rapina.
10	La bocca involatrice, la bocca istessa che 'l furò tel dice.

Nella sezione del *Gareggiamento* specificamente intitolata *Bacio involato* (già ricordata a proposito di 13 in cui il furto è solo desiderato), questo madrigale è riportato tronco degli ultimi due versi. Ciò indica che la riflessione del poeta sul tema, espressa dalla trasformazione del bacio-rapina in bacio-vendetta (7-9), doveva apparire completa o, almeno, arguta quanto basta per costituirsi come punta finale del madrigale. È possibile, comunque, che la cassatura di Carlo Fiamma (l’”Accademico Ordito” curatore della raccolta) abbia anche un’altra motivazione. Egli include, infatti, nella stessa sezione, il seguente madrigale del Guarini, proveniente dalle *Rime* del 1598 (con titolo *Bacio rubato*) da cui quasi

sicuramente il Marino trasse ispirazione per il motivo del bacio-vendetta: la scoperta intenzione di mettere a confronto i diversi poeti scelti per l'antologia meglio si realizzava quando si potevano segnalare stretti collegamenti fra loro. Ecco il madrigale del ferrarese:

Non fu senza vendetta
il mio furto soave;
però non vi sia grave,
dolci labra amorose,
ch'a le vostre vermicchie e fresche rose
caro cibo involatissimi ai desir miei,
se per pena del furto il cor perdei.

All'interno del *Gareggiamento* il solo impiego del tema comune da parte di diversi ovviamente non dà la certezza di debiti poetici; i quali però diventano molto probabili quando il tema è sviluppato con concetti simili o addirittura identici. Nel nostro caso notiamo che Guarini apre con la vendetta e chiude con la perdita del "core", e che il Marino, stando alla riduzione del Fiamma, dopo aver narrativamente arricchito il contesto del furto con la fuga della donna (forse ricordando il bacio n. 3 di Giovanni Secondo), riprende entrambi i sottotemi, ma rovesciandone l'ordine: normalizza la perdita del "core" con la morte (senza lasciar cadere l'occasione di creare un'antitesi, 6) e dà maggior rilievo alla più rara vendetta collocandola in chiusura.

Niente a Guarini deve comunque il Nostro per quanto riguarda la struttura del madrigale. Come indica con chiarezza la distribuzione delle rime, esso è nettamente diviso in due parti (abBcdC - eFFDD), entrambe aperte da un verso con rima irrelata. La morte, che per Guarini era la punta, qui è inclusa nella enunciazione del tema, indizio questo di una costante volontà di superamento, espressa del resto, subito dopo, da una doppia chiusura epigrammatica a doppia rima baciata.

Ma c'è di più. Proprio l'autorità del Guarini, che dà esito mortale al bacio rubato, permette di credere narrativamente completo il madrigale del Nostro già all'altezza del v. 6. Con questo in mente nell'intero componimento si evidenziano un ritmo sussultorio e una narrazione paratattica marcata da tre punte in rima: *bacio tolsi - morte colsi; pungente spina - mia rapina; bocca involatrice - tel dice*. La scandita nettezza che queste rime evocano, dopo l'apparizione della bella pastorella in fuga tra i salci che richiama la molto celebrata barocca fuga di Dafne, contribuì sicuramente a dare buona fortuna al madrigale in musica: dieci partiture, dal 1608 al 1641, fra cui quella del *Concerto settimo* (1619) di Claudio Monteverdi, ristampata quattro volte.

19 - Mad. 19 - *Bacio pubblicato con arguzia*

1 Taci, bocca, deh taci
 del'amate bellezze
 le rapite dolcezze.
 Taci, che s'egli avien che t'oda Amore,
 5 la pena avrà di tue rapine il core,
 né minor fora ardire
 il parlar che 'l rapire.
 Ma se taciti siam quanto rapaci,
 avrem mill'altri e più soavi. Ah, taci.

L'arguzia di questo bacio ricevuto – un passo avanti, narrativamente, rispetto allo *scherzo* del bacio solo chiesto in 17 – consiste nel dire di esso, o ‘pubblicarlo’, esortando nel medesimo tempo al silenzio. Da Petrarca ai petrarchisti il poeta è spesso sdoppiato in due soggetti, sé stesso e il “core”, ma qui fa coppia con la propria lingua, cui sono rivolte le argute raccomandazioni. Queste sono dettate dalla volontà di amare in segreto, ovvero senza il coinvolgimento di Amore che sempre porta con sé delle pene: un amore senza l’ingombro di Amore dunque, purificato nella sua più immediata e diretta fisica essenzialità. È in questo modo che il bacio arguto si rivela, nel distico di chiusura, giusto prologo delle nuove e più intense effusioni della *Canzone dei baci*.

Per quel che riguarda le fonti, sembra qui utile un rimando al seguente madrigale del Guarini, intitolato *Un bacio è poco* nelle *Rime* del '98 (n. 193) e riportato al primo posto in una partizione recante lo stesso titolo nel *Gareggiamento* (57r):

Un bacio solo a tante pene, cruda?
 Un bacio a tanta fede?
 La promessa mercede
 non si paga baciando: il bacio è segno
 di futuro diletto
 e par che dica anch'egli, i' ti prometto
 con sì soave pegno.
 In tanto or godi, e taci,
 che son d'Amor mute promesse i baci.

L'espressione “or godi e taci” si ritroverà identica, ma in una situazione più euforica, nel congedo della *Canzone dei baci*. L'invito al silenzio nell'amore, di cui Marino si ricorderà anche in un *Amore secreto* successivo (*Ardi contento e taci*, CAm 23.1) è comunque ben radicato nella tradizione lirica rinascimentale. Lo si incontra in Poliziano (25), Serafino (*Strambotti* 409), Galeazzo di Tarsia (18), Tasso (64, 164, 165, 166, 242, 351), oltre che altrove nelle già ricordate

Rime del Guarini (n. 171) e in quell'altra privilegiatissima fonte di concetti mariniani che è il canzoniere del Rinaldi (*Delle Rime*. Parte terza 4).

Il *bacio pubblicato con arguzia* piacque molto ai musicisti (diciassette partiture elencate nel *Nuovo Vogel*) per varie e ovvie ragioni: sintassi sciolta, lessico semplice, rime baciate facili e sonore, distribuzione dei versi a coppie alternate di endecasillabi e settenari. La binarietà nettissima dei versi e delle rime sembra contrastata dal primo settenario (abbCCddAA), ma riafferma l'ordine la vistosa ripetizione di *taci*. Questa voce dell'imperativo ricorre in tutti e tre i periodi che compongono il madrigale; e chiude anche l'ultimo verso, mentre rimanda al primo, facendosi portatrice di una finezza: sostituisce il sostantivo oggetto “baci” annunciato dagli aggettivi *mill’altri e più soavi*. Il termine quindi, in ossequio all’imposto silenzio, rimane argutamente assente in tutto il componimento. Ma solo per ripresentarsi prorompente in testa al successivo: *Baci*.

* * *

20 - Canz. 1 - Baci

1 O baci aventurosi,
 ristoro de’ miei mali,
 che di nettare al cor cibo porgete;
 spiriti rugiadosi,
5 sensi d’amor vitali
 che ‘n breve giro il viver mio chiudete;
 in voi le più secrete
 dolcezze e più profonde
 provo talor che con sommessi accenti,
10 interrotti lamenti,
 lascivetti desiri,
 languidetti sospiri
 tra rubino e rubino Amor confonde
 e più d’un’alma in una bocca asconde.

15 Una bocca omicida
 dolce d’amor guerrera,
 cui natura di gemme arma ed inostra,
 dolcemente mi sfida
 e schiva e lusinghiera
20 ed amante e nemica a me si mostra.
 Entran scherzando in giostra
 le lingue innamorate;
 baci le trombe son, baci l’offese,
 baci son le contese;
25 quelle labbra ch’io stringo

son l'agone e l'arringo;
vezzi son l'onte e son le piaghe amate,
quanto profonde più, tanto più grata.

30 Tranquilla guerra e cara
ove l'ira è dolcezza,
amor lo sdegno e ne le risse è pace;
ove 'l morir s'impara,
l'esser prigion s'apprezza,
né men che la vittoria il perder piace.
35 Quel corallo mordace
che m'offende mi giova;
quel dente che mi fere adora adora,
quel mi risana ancora;
quel bacio che mi priva
40 di vita mi raviva;
ond'io, c'ho nel morir vita ognor nova,
per ferito esser più, ferisco a prova.

45 Or tepid'aura e leve,
or accento, or sorriso
pon freno al bacio a pien non anco impresso.
Spesso un sol bacio beve
sospir, parola e riso;
spesso il bacio vien doppio, e 'l bacio spesso
tronco è dal bacio stesso.
50 Né sazio avien che lasce
pur d'aver sete il desir troppo ingordo:
suggo, mordo, rimordo,
un bacio fugge, un riede,
un ne more, un succede;
55 dela morte di quel questo si pasce
e pria che mora l'un, l'altro rinascce.

60 L'asciutto è caro al core,
il molle è più soave,
men dolce è quel che mormorando fugge.
Ma quel che stampa Amore
d'ambrosia umido e grave
i vaghi spiriti dolcemente sugge.
Lasso, ma chi mi strugge
ritrosa il mi contendere
65 in atto sì gentil che 'nvita e nega,
ricusa insieme e prega.
Pur amata ed amante
e baciata e baciante
al fin col bacio il cor mi porge e prende

70 e la vita col cor mi fura e rende.
 Miro, rimiro ed ardo,
 bacio, ribacio e godo
 e mirando e baciando mi disfaccio.
 Amor tra 'l bacio e 'l guardo
 75 scherza e vaneggia in modo
 ch'ebro di tanta gloria i' tremo e taccio;
 ond'ella che m'ha in braccio,
 lascivamente onesta,
 gli occhi mi bacia e fra le perle elette
 80 frange due parolette:
 "cor mio" dicendo; e poi
 baciando i baci suoi,
 di bacio in bacio a quel piacer mi desto
 che l'alma insieme allaccia e i corpi innesta.

85 Vinta allor dal diletto
 con un sospir sen viene
 l'anima al varco e il proprio albergo oblia;
 ma con pietoso affetto
 la 'ncontra ivi e ritiene
 90 l'anima amica che s'oppon tra via;
 e 'n lei, ch'arde e desia
 già languida e smarrita,
 d'un vasel di rubin tal pioggia versa
 di gioia, che sommersa
 95 in quel piacer gentile
 cui presso ogni altro è vile,
 baciando l'altra ch'a baciare la 'nvita,
 alfin ne more e quel morir è vita.

100 Deh taci, o lingua sciocca,
 senti la dolce bocca
 che ti rappella e dice: - Or godi e taci -
 e per farti tacer raddoppia i baci.

Questa canzone, cui giusta secolare fama ha assegnato un primato assoluto di rappresentatività del barocco letterario, e vuoi pure, talvolta, di segno negativo, è innanzi tutto da riconoscere come vera sintesi dell'esperienza poetica osculatoria del Marino.

Sulla sua data di composizione, più che le indicazioni fornite dal poeta stesso nella lettera dedicatoria a Tomaso Melchiorri ("scherzo giovanile, e poco men che fanciullesco") dicono i vistosi debiti nei confronti della "canzonetta" *Nettar dolce trabocca* del Rinaldi, uscita a stampa nel 1590. Certo è, inoltre, che la canzone era già nota ben prima che il Marino lasciasse Napoli nel 1600, come

afferma il Borzelli (10) ricorrendo alla testimonianza del Loredano. E poteva il poeta anche vantare, sempre al Melchiorri nel licenziare le prime rime, “ch’ella è stata da molti nobili intelletti trasportata in vari linguaggi, come Schiavone e Spagnuolo, e pur hora da Mons. Ruberto Crampone leggiadrrissimamente in Francese”. Alla inusitata fortuna letteraria del componimento non ancora a stampa, fa riscontro l’immediato favore dei musicisti dopo la pubblicazione: Il *Nuovo Vogel* registra otto partiture, di cui tre (di Antonio il Verso, Benedetto Magni e Salomone Rossi) dell’anno 1603. Manca l’indicazione di quella di Tommaso Pecci, l’unico compositore ricordato dal Marino, che evidentemente dovette precedere la stampa delle *Rime* se a lui dedicato troviamo un sonetto di ringraziamento incluso nelle *Varie* (A Va 12), per aver “messo in canto” il componimento.

Baci è la prima “canzone” tra quelle annunciate nel frontespizio (“Madrigali e Canzoni”). Che il termine sia da intendere con una certa elasticità ce lo dice la presenza, alla fine della raccolta, dei due componimenti in ottava rima inclusi tra le “canzoni”. Ma c’è da fare un’altra distinzione: tra le canzoni vere e proprie, di chiara tessitura petrarchesca, come questa e 31 per restare nella sezione dei baci, e le canzonette o ‘odicine’, come 27 e 28, più prossime a quelle del Casoni che a quelle del Chiabrera, composte da stanze brevi e rime facili. Mancano studi specifici sui rapporti tra le due forme in Marino; qui ci si limita a rilevare che esse continuano a coesistere nella *Lira* del ’14 e che in entrambe è notevole l’insistenza sulle rime baciate (praticamente di regola nel distico conclusivo, che precede di solito rime alterne nelle canzonette e altre rime baciate nella sirima delle canzoni).

Come s’è detto, il componimento rappresenta, con il suo amplesso finale, l’approdo narrativo del primo dei due segmenti che compongono la sezione dei baci. Ma c’è anche una narrazione interna al componimento stesso, e su di essa conviene subito puntare l’attenzione, sia per registrare la struttura organizzativa della canzone, e sia per introdurre il confronto con il ben identificabile doppio ipotesto costituito dalle tematicamente parallele canzoni del Guarini e del Rinaldi.

La prima stanza funge da introduzione. La generica esclamazione iterata nella fronte (*O baci avventurosi ... spiriti rugiadosi*) è seguita nella sirima da un diretto riferimento a sensazioni personali del poeta (*le più secrete / dolcezze... / provo talor*) che indicano un alto livello di coinvolgimento nella ‘storia’, ovvero nell’esperienza osculatoria che egli si accinge a narrare. Il racconto dei ‘fatti’ ha inizio nella seconda stanza, con i primi gesti e la definizione del *setting* (*Una bocca omicida / ... / dolcemente mi sfida / entranscherzando in giostra / le lingue innamorate*). Nella terza stanza il gioco erotico si intensifica con figurazioni guerresche dipendenti dalla precedente metafora del duello, che conducono prima al *labbro* che *offende* e *giova* e al *dente* che *fere* e *risana*, e quindi al bacio tutt’intero che *priva di vita* e

ravviva. Una breve interruzione dell'attività osculatoria, dovuta al respiro, a qualche parola e ai sorrisi (*or tepid'aura e leve / or accento or sorriso / pon freno al bacio*), si registra all'inizio della quarta stanza. Ma il gioco riprende subito e con maggiore intensità fino alla fine della stanza successiva quando si incontra lo scambio euforico dei cuori che è indizio certo dell'approssimarsi dell'amplesso vero e proprio, se è vero che "core", come facili e numerosi esempi precedenti e successivi attestano, è metafora sessuale (*Alfin col bacio il cor mi porge e prende / e la vita col cor mi fura e rende*). Si arriva così, nella sesta stanza, tra bacioyeristici e fremiti d'ebrezza, a quell'innescatissima esclamazione della donna ("cor mio") che fa da immediato preludio all'"innesto" dei corpi. Nella settima e ultima stanza si passa dalla copula all'orgasmo e alla eiaculazione (*Vinta allor dal diletto / ... sen viene / l'anima / ... e 'n lei [nell'"anima amica"]... / d'un vasel di rubin ... pioggia versa / di gioia ... sommersa / in quel piacer gentile / cui presso ogni altro è vile*).

Come di altri casi esemplari di poetica mariniana, e viene a mente la riscrittura intarsiatà della storia di Psiche nel quarto canto dell'*Adone*, anche di questa canzone si possono indicare precise e copiose fonti di ispirazione. Inappropriato sarebbe qui portare in campo il termine 'furto' pur nella meno della nostra inibita accezione barocca, perché i componimenti del Guarini e del Rinaldi, cui tanto deve questa canzone, vuoi per la notorietà degli autori e vuoi anche per i loro indiscutibili meriti intrinsici, non costituivano certo materiale da rapina. Se su di essi si esercita il famigerato rampino è con diversa motivazione. Sarà da parlare allora, si propone, di decisa volontà di superamento da parte del Nostro, pur con l'intenzione di rimanere solidamente ancorato agli schemi della tradizione lirica più fruitti nel suo tempo: un'operazione, questa, di cui ha parlato in tempi recenti Alessandro Martini (cfr. "Marino postpetrarchista"). Ecco le bellissime fonti principali della canzone dei baci; si riportano per intero per facilitare il raffronto, visto anche che mancano del tutto edizioni moderne.

Battista Guarini

1	Baci soavi e cari cibi della mia vita ch'or m'involate or mi rendete il core, per voi convien ch'io impari
5	com'un'alma rapita non sente il duol di morte e pur si more. Quanto ha di dolce Amore perch'io sempre vi baci,
10	o dolcissime rose, in voi tutto ripose; e s'io potessi ai vostri dolci baci la mia vita finire,

o che dolce morire.

Baci amorosi e belli,
15 mentre che voi m'aprite
di rubini e di perle alti tesori,
e tra questi e tra quelli
aure dolci e gradite
spirano di vitali arabi odori,
20 l'alme dei nostri cori
parton da la radice
e su le labia estreme
l'una e l'altra si preme,
e bascia e stringe e sospirando dice:
25 Amor ch'unisce l'alme
unirà anche le salme.

Baci affamati e ingordi,
ai cui misti diletti
né mai si satia Amor né mai respira,
30 tu dente avido mordi
e tu lingua saetti
e mormorando parli, il cor respira.
Intanto il guardo mira,
e mentre ognun pur vuole
35 mordere e sospirare
e vedere e baciare,
baci morsi sospir guardi e parole
fan sì dolce concento
che vi sta il cielo intento.

Baci cortesi e cari,
40 e voi labri amorosi,
che tanto date altri quanto togliete,
chi v'ha così infiammati
de' miei? Chi sì bramosi
45 vi fa di quello onde sì ricchi siete?
Rose d'amor ch'avete
d'ogni bellezza il vanto,
ben riconosco il dono
per voi sì dolce sono:
50 baciaste questi pur che da voi quanto
in me si cura e prezza
tutto è vostra dolcezza.

Baci oimé non mirate
che mentr'io parlo oblio
55 come l'ora sen va fugace e breve.

Baciare oimé baciare,
lungo è il nostro desio,
ma la speranza è frale e 'l tempo breve.
Taccia chi gioir deve,
60 baci non siate lenti,
venite a mille a mille
quante son le faville
del mio bel foco, e quanti raggi ardenti
mia luce han gli occhi vostri
65 sian tanti i baci nostri.

Baci, di tante gioie una sol resta
che tutte l'altre avanza
sola del cor speranza.³

Cesare Rinaldi

Canzonetta

1 Nettar dolce trabocca
dai rubini amorosi,
mentre la lingua scocca
come da arco stral baci focosi.
5 Amor infonde e mesce
due lingue in una lingua,
e 'n mezzo ai baci cresce
il desir di baciar non che s'estingua;
stansi le labbra unite,
10 come il desio lor chere,
e fra perle gradite
corron le lingue a farsi prigioniere.

Nulla amarezza è mista
fra i dolcissimi baci,
15 nulla il pensiero attrista,
e più crescon d'Amor l'eterne faci;
volan ardenti insieme
l'alme a baciarsi anch'elle,
e fra dolcezze estreme
20 sembran sui vivi fiori api novelle.
Ogn'aspro cor si molce,
ogn'alma s'innamora,
e 'l bacio è via più dolce
che di colombe all'apparir di Flora.

25 Frale ai baci ritegno

talor lievi aure sono,
 stansi le labbra a segno
 qual veloce destrier ch'attenda il suono;
 quivi è desio di foco,
 30 d'Amor son le faville,
 tornano al primo gioco,
 e raddoppiansi i baci a mille a mille;
 suonan fra i colpi impressi
 voci d'amor ripiene
 35 e 'n un fan di se stessi
 i rubini ai rubin mille catene.

More il bacio e sen fugge,
 nasce il bacio e sen riede,
 entra il primo e si strugge,
 40 caro figlio il secondo è fatto erede;
 fassi il gioire alterno
 vita ai sensi vitale,
 e fra le gioie eterno
 sui baci Amor va ventilando l'ale;
 45 corre il bacio e s'innesta
 di bei coralli a paro,
 indi s'interna e resta
 quanto profondo più tanto più caro.

Il molle è dolce al core,
 50 insipido è l'asciutto,
 in bel giardin d'Amore
 son fiori i baci in cui germoglia il frutto;
 già verdeggiante pende,
 felice chi lo coglie,
 55 già il piè la cima ascende,
 e lo sterpe la mano, il sen l'accoglie;
 vien maggior il diletto,
 segue il langur soave,
 manca ai baci l'oggetto
 60 e la sete al desir cresce più grave.

Canzone il bacio è fiamma
 che incende e non consuma,
 se in esso altri s'infiamma
 ebbro sen vola al ciel qual lieve piuma. (*Delle Rime. Parte terza 35-38*)

Non è qui il caso, per brevità, di indicare la misura precisa dei debiti mariniani che, del resto, il lettore di buona volontà può calcolare da sé; pare utile però insistere sulla sopra menzionata volontà di superamento in Marino. Si consideri

innanzi tutto il numero delle stanze, sette in Marino e cinque in entrambi gli altri; e poi il numero di versi che le compongono, dodici in Rinaldi, tredici in Guarini, quattordici nel Nostro. Tutte e tre le canzoni hanno un commiato, ma quello di Marino è l'unico in cui si fa specifico riferimento a un evento narrativo (e cioè all'appagamento dei sensi verificatosi nell'ultima stanza), che ci pare la chiave necessaria per una corretta interpretazione della canzone. Anche Rinaldi giunge, con la metafora del *frutto* che *germoglia* dal bacio (*e lo sterpe la man, il sen l'accoglie; / vien maggior il diletto / segue il languir soave*), all'unione sessuale; ma la sua “canzonetta” ha un carattere decisamente più descrittivo che narrativo, come è provato dal fatto che il poeta non partecipa in prima persona all’“evento” esposto (si legge, per esempio, nell’ultima stanza: ... *il frutto / già verdeggiate pende, / felice chi lo coglie*, dove il “chi” è un generico e impersonale fortunato amante. E, ancora, distaccato è il tono definitorio del commiato: *Canzone, il bacio è fiamma / che incende...*). Per quel che riguarda Guarini, è solo nel commiato che si incontra un vago riferimento al rapporto sessuale (*baci, di tante gioie una sol resta / che tutte l'altre avanza / sola del cor speranza*). Ma nel ferrarese il Marino ha raccolto, oltre a vari concetti e a locuzioni espressive (come in Rinaldi, che in questo è stato comunque saccheggiato in maniera più sistematica), la tessitura stessa della canzone (identiche sono la fronte e la prima parte della sirima), l'*incipit* esclamativo (che Guarini mantiene in ogni stanza), e il tono di coinvolgimento personale (Guarini: *O baci soavi e cari / cibi della mia vita*. Marino: *O baci avventurosi / ristoro dei miei mali*). E si noti infine, per restare sempre sugli elementi di confronto più vistosi, come il *cibo* del Guarini ritorni nel terzo verso mariniano, *che di nettare al cor cibo porgete*, insieme al *nettare* che apre la canzone del Rinaldi, *Nettar dolce trabocca*.

Siamo di fronte a un componimento che nella ripetizione delle forme, nella selezione dei concetti e nell'intarsio semantico rinnova e consolida i modi e i contenuti della tradizione lirica, mentre un superamento effettivo della poetica comune si attua sul fronte della narrazione episodica. Il Marino attinge idee, espressioni, sintagmi, come materiali da costruzione e, senza sentire alcun obbligo di aderenza ai contesti o anche ai significati originali della citazione, marcia sicuro nella direzione che si è scelto per l’impianto narrativo, badando, soprattutto, alla leggerezza del dettato. E così, per esempio, raccoglie questo distico dal Rinaldi, *il molle è dolce al core / insipido è l'asciutto*, e lo ‘corregge’ eliminando il termine *insipido* (presente anche altrove nel bolognese, *Insipida mi baci*, in *Delle Rime*. Parte terza 22) evidentemente troppo duro per i suoi baci: *L'asciutto è caro al core / il molle è più soave*.

Per dare una sommaria idea del macrotesto di cui questa canzone è parte emersa come di un gigantesco iceberg, si indicano di seguito, sinteticamente, alcuni altri riscontri tematici e lessicali.

vv. 5-6 *Sensi d'Amor vitali / che 'n breve giro il viver mio chiudete*

Ai *sensi vitali* che compaiono nella “canzonetta” del Rinaldi, segue il *breve giro* della vita presente nel *Pastor fido*: *E la mia vita, chiusa / in così breve spazio, / non era che un bacio* (2.1.197-99).

v. 10 *interrotti lamenti*

A questi lamenti erotici corrispondono, in un contesto simile, le *voci interrotte* del Rinaldi (*Delle Rime*. Parte terza 169).

vv. 13-14 *Tra rubino e rubino Amor confonde / e più d'un'alma in una bocca asconde*

Le anime che si confondono nel bacio sono un tema neoplatonico esplicitato da Pico della Mirandola e successivamente raccolto dal Firenzuola prima di diventare stereotipo petrarchista (cfr. Perella, 169-213). Giovanni Secondo riporta il concetto nel bacio n. 10. In area più prossima al Nostro si trovano affinità in Casoni (*Ode* 31), Rinaldi (*Delle Rime*. Parte terza 139; *Gareggiamiento* 62r).

vv. 15-28 *Una bocca omicida / ...mi sfida ... / quelle labbra ch'io stringo / son l'agone e l'arringo*

La giostra osculatoria compare in Tasso (*Rime* 183, 214), Casoni (*Ode* 31), Rinaldi (*Delle Rime*. Parte terza 70, 120; *Gareggiamento* 61v). La *bocca omicida* richiama le *omicide labbra* del Guarini (*Pastor fido* 2.1.233).

vv. 35-42 *quel bacio che mi priva / di vita mi raviva*

Tema legato al già visto bacio in cui si confondono le anime degli amanti. Un altro riscontro è in Rinaldi: *Già per due labra fui / di vita e d'alma privo, / hor fan due labra ch'io ritorno vivo* (*Gareggiamento* 58 v).

vv. 53-56 *Un bacio fugge, un riede, / un ne more, un succede; / ... / e pria che more l'un, l'altro rinasce*

Oltre a un distico della “canzonetta” riportata (vv. 37-38: *More il bacio, e sen fugge, / nasce il bacio, e sen riede*), Rinaldi offre quest’altro verso al Marino: *e, mentre un bacio mor, l’altro rinasce* (*Delle Rime*. Parte terza 80).

vv. 69-70 *Alfin col bacio il cor mi porge e prende / e la vita col cor mi fura e rende*

La diffusione capillare del *tópos* è confermata dal fatto che Casoni può omettere il sostantivo oggetto in questi versi: *Baci ch’altrui togliete / quel che dolce*

baciando anco rendete (*Ode 59*). Ma Marino, come si suggeriva sopra, dà corpo sessuale al vago “core” affidandogli così un’ardita valenza metaforica.

vv. 71-72 *Miro, rimiro ed ardo, / bacio, ribacio e godo*

Il distico, che sarà ricordato nell’*Adone* (*Bacia e dopo il baciar mira e rimira / le baciate bellezze or questi or quella* [8.124]), trova riscontri in Rinaldi: *miro e mirando godo* (*Delle Rime. Parte terza* 53); *Mentre bacio e ribacio* (*Gareggiamento* 62r).

v. 81 “cor mio”

L’esatta espressione riapparirà in circostanze analoghe nell’*Adone* (8.146).

v. 84 *che l’alme insieme allaccia e i corpi innesta*

Le anime si allacciano in Casoni (*Ode 31*) e i corpi si innestano in *Rinaldi* (*Delle Rime. Parte terza* 141).

vv. 97-98 [L’anima] *baciando l’altra ch’a baciar la ‘nvita / alfin ne more, e quel morire è vita*

Si trovano riscontri in Giovanni Secondo (*Basium* n. 13, già riportato nel commento a 13), e in Tasso: *Amorosa fenice / nel sol che solo adoro / ardendo vivo e moro, / e morendo rinasco...* (*Rime* 290).

vv. 99-102 *Or godi e taci*

Pare ovvio un ricordo del Guarini, *intanto or godi e taci* (*Rime*, n.193), dal madrigale già citato per esteso a proposito di 19. Ma l’esortazione è piuttosto comune; si veda, per esempio, anche Rinaldi (*Delle Rime. Parte terza* 70, 107).

* * *

21 - Mad. 21 - *Baci cari*

1	Tornate, o cari baci, a ritornarmi in vita, baci al mio cor digiuno esca gradita. Voi, di quel dolce amaro
5	per cui languir m’è caro, di quel vostro non meno nettare che veneno, pascete i miei famelici desiri, baci, in cui dolci provo anco i sospiri.

L'*incipit* di questo madrigale, immediatamente a ridosso dei più famosi baci, vistosamente richiama l'esperienza appena vissuta. Che di una coda si tratti, è confermato da alcune ricorrenze: torna, ma in modo più pacato e distante, il concetto del bacio che ridà la vita, prima ampiamente sfruttato; e torna anche la metafora del bacio-cibo posta qui in apertura (con riferimento al *cor già digiuno*) come nella canzone. Il nutrimento era lì *nettare*, raccolto nella “canzonetta” del Rinaldi, e qui anche il *nettare* riappare (*di quel vostro non meno / nettare che veneno*), ma probabilmente mutuato da quest’altro passo dello stesso poeta bolognese: *entra l’umida lingua e seco a paro / fora il nectar veleno, assenzio il mele* (*Delle Rime*. Parte terza 200). Canzone sorella dei *Baci*, infine, è quella extravagante dei *Sospiri* (cfr. Simon; Taddeo) e l’associazione dei due temi risulta qui ben espressa visto il rilievo assegnato a quest’ultimo con la collocazione nella punta finale.

Tipico madrigale cantabile – il *Nuovo Vogel* ne riporta ben diciassette versioni musicali – il componimento risulta metricamente composto da quattro coppie di versi a rima baciata, precedute da un verso con rima irrelata, in cui però si evidenzia il termine chiave *baci* che è nel titolo, e che ricompare sulla pagina una terza volta: nell’ultimo verso, ben isolato, a una corretta lettura, fra due forti pause. Il madrigale è sintatticamente ordinato in due periodi diversi, secondo lo schema mariniano più comune; le novità narrative rispetto ai baci precedenti sono espresse soprattutto nella seconda parte in cui troviamo le prime avvisaglie (*amaro, languir, veneno, sospiri*) di quella ansietà *post coitum* che esploderà negli *Amori notturni*.

* * *

22 - Mad. 21 - *Baciator dubbioso*

1 Vorrei baciarti, o Filli,
ma non so prima ove il mio bacio scocchi,
nela bocca o negli occhi.
Cedan le labra a voi lumi divini,
5 fidi specchi del core,
vive stelle d’Amore.
Ahi, pur mi volgo a voi perle e rubini,
tesoro di bellezza,
fontana di dolcezza,
10 bocca, onor del bel viso:
nasce il pianto da lor, tu m’apri il riso.

Interrogandoci sulla calcolata *dispositio* dell’intera sezione dei baci, abbiamo già assegnato a questo la posizione mediana; aggiungiamo ora che si tratta di un centro vuoto, per così dire, a causa della caduta di tensione tra il desiderio del bacio e la sua realizzazione. La sequenza narrativa precedente era stata

motivata dal desiderio irrefrenabile del poeta che aveva condotto prima al furto e poi allo scambio voluttuoso dei baci. La narrazione è ora interrotta da un dubbio che lascia perplesso il baciatore; ma l'*impasse* sarà presto sciolta, dall'ormai attivato erotismo della donna, nel madrigale seguente dove, appunto, la 'storia' ricomincia. Se in termini di plausibilità narrativa non si può fare a meno di notare l'improbabilità della motivazione della sosta, tutt'altro che peregrine si devono giudicare in termini teorici le ragioni del dubbio, cui il poeta ritornerà, nel pieno dell'azione, in 26. Si tratta di stabilire tra vista e tatto quale sia il senso più importante. Pur senza rinunciare alle delizie del primo, Marino opta per il secondo. La scelta è confermata nell'*Adone* (cfr. 8.19-20, ma si ricordi anche l'intera struttura del palazzo di Amore) dove al tatto sarà chiaramente assegnata la preminenza non solo sulla vista, ma su tutti gli altri sensi, per "polemica nei confronti... [della] classifica neoplatonica" (Pozzi 397).

Il madrigale consta di tre periodi: i primi due di tre versi ciascuno, il terzo di cinque. Nel primo viene posto il dubbio; nel secondo si espongono le ragioni della vista; nel terzo quelle prima di pari merito (8 e 9 come 5 e 6) e poi vittoriose (10-11) del tatto. La binarietà ricorrente, nonostante l'insistenza delle rime baciate (Bb, dd, ff), è più semantica che strutturale per l'alternarsi dei termini riferiti a *occhi* e *bocca*.

Per quanto riguarda le fonti, vanno innanzi tutto citati questi versi conclusivi di un bacio del Secondo: *Heu, quae sunt oculis meis / Nata proelia cum labris? / Ergo ego mihi vel Iovem / Rivalem potero pati? / Rivales oculi mei / non ferunt mea labra* (*Basia*, n. 7). Si ricordano poi, per l'affinità del tema, due componimenti del Tansillo, la canzone *Canta i divini occhi splendenti e la bella bocca armoniosa della sua donna* (*Canzoniere*, canz. 1), e il sonetto *Non sa celebrar degnamente gli occhi splendenti e sereni e la bocca celeste della sua donna* (son. 37). *Gli specchi del core* sono due volte nelle *Rime* del Tasso (88, 221). Il distico conclusivo, *bocca... / ... tu m'apri il riso*, richiama *la vittoria / d'Amor nasce dal riso* del Casoni (*Ode* 29). Schede interessanti si raccolgono in una brevissima sezione del *Gareggiamento* (due madrigali, di Alessandro Ragarin e Carlo Fiamma) intestata a *Labra dolci, luci amare*: il titolo dice tutto. E si menziona infine il Rinaldi che sorprendentemente coglie insieme tatto e udito (*Delle Rime*. Parte terza 32) e udito e vista (*Delle Rime*. Parte terza 79).

Rime facili e baciate, sintassi piana e collaudate cantabilissime metafore contribuirono alla fortuna di questo madrigale in musica: il *Nuovo Vogel* ne indica quindici partiture.

* * *

23 - Mad. 22 - Bacio mordace

1 Eccomi pronta a i baci:
baciami, Ergasto mio, ma bacia in guisa

5

che de' denti mordaci
 nota non resti nel mio volto incisa,
 perch'altri non m'additi e in esse poi
 legga le mie vergogne e i baci tuoi.
 Ahi, tu mordi e non baci,
 tu mi segnasti, ahi ahi;
 possa io morir se più ti bacio mai.

La seconda fase della vicenda osculatoria riprende con questo morso di passione dato in risposta alle sollecitazioni della donna. I baci mordaci sono per il poeta legati sempre a situazioni di prorompente sessualità, come attestano gli esempi in **A Bo 86** e nell'*'Adone* (7.85; 7.147; 7.244; 8.125-26; 15.14; 18.238). Sul fronte della narrazione, infatti, notiamo il riattivarsi della tensione erotica che, dopo aver condotto all'amplesso di **20**, era apparsa contenuta, per motivi diversi, in **21** e **22**. Il ritmo sussultorio di questa fase del racconto, intonato all'alternarsi dei baci come fossero tanti colpi di scherma, secondo la metafora sfruttatissima in **20**, si estende ai componimenti successivi: dopo la cortese pausa delle scuse (**24**), si rialza la tensione con la *Tempesta di dolcezza* di **25**, in cui troviamo, tra l'altro, un “bacio mordace” della donna (7-8) che vanifica il proposito di castità della chiusa del componi-mento che stiamo considerando.

Come perfettamente espresso nella mirabile versione musicale del Monteverdi, il madrigale è nettamente scandito in due parti (1-6; 7-9) segnate, all'inizio, da un'esclamazione; la quale è peraltro, in entrambi i casi, contenuta in un verso chiuso dall'identico termine, *baci*, in rima equivoca.

Nel nome del baciatore si può leggere un omaggio al Sannazaro o al Guarini, oppure a entrambi, ricordando comunque quei *Sospiri d'Ergasto*, confluiti nella *Sampogna*, cui sappiamo il Marino aveva già lavorato nel periodo napoletano.

I riscontri testuali devono cominciare dal Secondo, che offre due baci mordaci (*Basia*, nn. 5, 8). Del Guarini, oltre ai morsi della sua già vista canzone dei baci, parallela a quella del Marino, si ricorda un passo del dialogo tra Ergasto e Mirtillo in cui quest'ultimo dice: *Io, poi ch'a morte mi sentii ferito, / come suol disperato, / poco mancò che l'omicide labbra / non mordessi e segnassi* (*Il pastor fido* 2.1.231-34). Del Casoni sorprende il verso *Eccomi pronto ai baci* (*Ode* 31). Schede utili, come al solito, si trovano nel *Gareggiamiento* che dà i *Baci morsicati* di Giovan Battista Leoni, Gasparo Murtola e Gioan Maria Guizzardi (65r-65v), oltre a questi versi del Petracci in un'altra sezione (*Baci dolci*): *ai ai, tu m'hai ferito / Filli, tu m'hai tradito* (56v).

Notevole l'interesse dei musicisti – 15 partiture nel *Nuovo Vogel* – motivato sicuramente, oltre che dalle rime facili e, con esclusione di -oi (5-6), tutte recanti le stesse vocali, dall'alto livello di espressività del madrigale.

24 - Mad. 23 - Scusa di bacio mordace

1 Al desir troppo ingordo
 perdona, o Cinzia; e s'io ti suggo e mordo,
 scusa la fame ardente
 ch'alletta al cibo suo l'avidо dente.

5 Né tu lagnar ti dei
 ch'io macchi il volto tuo co' baci miei;
 ché l'altra Cinzia ancor, la dea di Delo,
 ha pur tinto di macchie il volto in cielo.

Così come al *bacio chiesto* (16) faceva seguito uno *scherzo di bacio chiesto* (17), e al *bacio involato* (18) un'arguzia sulla perpetrata rapina (19), qui troviamo apposta una *scusa al bacio mordace* appena dato. Queste coppie marcano momenti di via via più intensa intimità nella vicenda osculatoria e presentano una doppia valenza strutturale: da una parte sono un'altra indicazione del costante ricorso alla binarietà, e dall'altra confermano l'inarrestabile dinamismo della narrazione.

Il madrigale consta di quattro distici a rima baciata; ognuno dei primi tre è costituito da settenario ed endecasillabo, mentre il quarto, che porta la punta, è espresso da una coppia di endecasillabi. Dà varietà al ritmo, oltre a ciò, la forte cesura del secondo verso (endecasillabo *a minore*) che fa del secondo emistichio un settenario a sé stante.

Il nome della donna è particolarmente significativo. Cinzia è, innanzi tutto, nome diverso da Filli, incontrato in 22. Notiamo poi, nei componimenti successivi, altre variazioni: Clori in 27, di nuovo Filli in 28 e infine, in 31, Lilla. Compagna poetica più costante del Nostro, quest'ultima non solo compare più volte nell'intera *Lira* (con presenze numerose nelle *Marittime* e negli *Amori*), ma si ritrova anche nella *Sampogna*, in cui è *La bruna pastorella* (primo dei secondi idilli) e nell'*Adone*, in cui si ufficializza la sua posizione a fianco a Fileno/Marino (cfr. 9.48; 9.54; 20.71-72; 20.75). I diversi nomi della donna attestano la genericità di riferimento dei baci poetici e mettono quindi in guardia, se ce ne fosse bisogno, contro una semplicistica loro interpretazione come mero resoconto di una esperienza di vita. La Cinzia, o Diana, o Luna, che qui appare può anche intendersi pronuba dei prossimi pastorali amori (27, 28); è comunque nuda di fronte al pastore Endimione in 31 (26-28), quando nella canzone l'enfasi cadrà sulle immagini notturne che accompagnano il turbamento amoroso. Ma ovviamente Cinzia in questo madrigale è soprattutto chiamata in causa per l'arguta somiglianza delle macchie lunari con i segni lasciati sul suo volto dal bacio mordace. Si coglie l'occasione qui per ricordare l'interesse mariniano per l'astronomia, attestato sia dalla lode del Galilei nell'*Adone* (10.39-47) che include una descrizione della superficie lunare, sia dalla corrispondenza con un amico dello scienziato, l'ottico veneziano

Girolamo Magagnati, di cui danno certa notizia le *Lettere* di quest'ultimo raccolte in un manoscritto della Thomas Fisher Rare Book Library di Toronto.⁴

Ai già citati riferimenti al tema del bacio mordace si possono qui aggiungere alcuni minimi riscontri testuali. Il sintagma *desiri ingordi* ricompare nell'*Adone* (5.46), mentre i due termini che lo compongono appaiono in significativa prossimità nelle *Rime* del Bandello (*ingorda e desiosa vista*, 157.34), in quelle di Vittoria Colonna (*bramose ingorde voglie. / ... bei nostri desiri*, 97.8-9) e nell'*Adone* ancora (7.5; 14.12). La *fame ardente* è in Celio Magno (*A questa tua, Signor, sacrata mensa / ... / vengo per ristorar mia fame ardente*, 133.3). L'*avidо dente* è nella già vista canzone dei baci del Guarini (*tu dente avido mordi*, 30). Le macchie lunari rimandano alle *Rime* del Tasso (1098, 1555) e all'*Adone* in cui ... *la luna è macchiata e il sol s'eclissa*.

Il *Nuovo Vogel* riporta solo tre versioni musicali di questo madrigale. Il contenuto entusiasmo dei musicisti è probabilmente da imputare all'abbassamento di vivacità espressiva che si registra nella seconda parte.

* * *

25 - Mad. 24 - *Baci dolci*

1	Tempesta di dolcezza su l'anima mi versa Amor mentr'io ti bacio, o mio tesoro. Lasso lasso ch'io moro!
5	Un diluvio di baci l'ha sommersa: già di quel labro al tuon dolce sonoro dietro al lampo d'un riso m'ha del tuo dente la saetta ucciso.

Tonifica la “mordacità” dichiarata nei due madrigali precedenti la “dolcezza” di questo; che è comunque “tempestosa”, a conferma di un aumento progressivo della tensione erotica (regolarmente espressa da termini antitetici), del resto rilevabile nella “saetta del dente” della donna (8).

Il componimento, di otto versi, è diviso in due parti di quattro ciascuna: la prima, tre settenari e un endecasillabo, va da *tempesta a moro*; la seconda, tre endecasillabi e un settenario, da *diluvio a ucciso*. Nella prima bacia l'uomo; nella seconda, mordacemente, la donna. Entrambe le parti presentano in coda rime baciate, portate da termini che mostrano una certa opposizione semantica: *tesoro / moro; riso / ucciso*.

Dominano le metafore atmosferiche: *tempesta* (1), *diluvio* (5), *tuon* (6), *lampo* (6). L'arguzia è però soprattutto affidata al *tuono* perché esso vale anche come “tono musicale” o, semplicemente, “parole”. In quest'ultimo senso aveva adottato il *tuono* Serafino Aquilano in questo notevole sonetto:

Se ben resposi a tue parol faconde,
avendo a ogni altro tuon l'orecchie sorde,
è che due alme in noi son sì concorde
che la tua voce in me loquela infonde.

L'esempio in doi strumenti non se asconde,
che s'egli advien che l'un con l'altro accorde
quella union delle sonore corde
fa che toccando l'un l'altro risponde.

Da che tua fama sì lontan mi punge
teco fu el mio valor sì forte unito,
come fiamma con fiamma si congiunge;

tal che quel tuon de la tua bocca uscito
un'ecco forma in me da presso e lungo
e ciò ch'io parlo ho da tua bocca odito. (*Rime. Son. 23*)

Non risultano riscontri testuali significativi delle metafore atmosferiche così combinate, mentre il *lampo d'un riso* è forse un ricordo del Tasso (*e quel rossore e 'l riso / ne l'angelico viso / d'in bel lampo credea purpurea luce* [Rime 263]); e ricomparirà nell'*Adone* (*e d'onesto sorriso un lampo dolce* [11.76]).

Le undici partiture segnalate dal *Nuovo Vogel* attestano una buona fortuna del madrigale fra i musicisti; che pare giusto ascrivere, oltre che alle rime facili e baciate, alla novità delle immagini.

* * *

26 - Mad. 25 - *Sguardi e baci*

1	Qualor, labra soavi, e vi miro e vi bacio, l'un l'altro senso invidia, ond'a tutt'ore questo e quel si confonde,
5	e spesso il bacio a guardo, il guardo al bacio le dolcezze profonde, qual geloso rival, fura ed asconde. Se miro, allor bram'io
	baciar; se bacio, allor mirar desio.
10	Potesser per miracolo d'Amore o il guardo o il bacio scocchi e mirarvi la bocca e baciar gli occhi.

La tematizzazione della sinestesia, con vista e tatto che si invidiano a vicenda (3) e si confondono (4), richiama espressamente le riflessioni del *Baciator dubbioso* (22). Ma qui, come già si è avuto modo di notare, non c'è una pausa narrativa che interrompe lo sviluppo dell'azione: siamo nel mezzo delle nuove effusioni amorose, repentinamente riattivate dal *Bacio mordace* (23), che condurranno ai ripetuti amplessi degli *Amori notturni* (31). Conferma questo andamento generale del racconto una minima, ma sicura spia dell'incremento di tensione erotica: quella *dolcezza* che sgorga dalla bocca della donna come acqua da *fontana* in 22 (9), che diventa una *tempesta* al bacio in 25 (1-3), e che troviamo qui ben consolidata e al plurale (*profonde dolcezze*, 5-7) per il coinvolgimento attivo e simultaneo dei due sensi in questione.

A differenza di 22, in cui dopo l'introduzione (1-3) i due sensi venivano considerati separatamente, qui abbiamo una voluta e persistente mescolanza dei termini che a essi si riferiscono; il che giustifica, strutturalmente, la *dispositio* di tre diversi segmenti, di progressiva complessità, in ognuno dei quali rileviamo la compresenza di iterazione e chiasmo: il bacio al guardo, *il guardo al bacio* (6); se miro, allor bram'io / baciari; *se bacio, allor mirar desio* (8-9); o il guardo o il bacio... *e mirarvi la bocca e baciari gli occhi* (11-12).

La gimcana semantica che queste collocazioni impongono costituisce un severo *handicap* per i musicisti; non sorprende, allora, trovare soltanto due partiture del madrigale nel *Nuovo Vogel* (mentre del *Baciator dubbioso*, con lo stesso tema, se ne registrano quindici).

Alle fonti già ricordate nel commento a 22, va aggiunto il seguente madrigale del Guarini contenente, come questo, un'ottativa finale con cui si mira alla sinestesia:

Parole e baci

Con che soavità labbra odorate
e vi bacio e v'ascolto,
ma se godo un piacer, l'altro m'è tolto.
Come i vostri diletti
s'ancidono fra lor, se dolcemente
vive per ambiduo l'anima mia?
Che soave armonia
fareste o dolci baci, o cari detti
se foste unitamente
d'ambedue le dolcezze ambo capaci:
baciando i detti e ragionando i baci. (Rime 1598, n. 194)



27 - Canz. 2 - Baci affettuosi ed iscambievoli. Aminta e Clori

28 - Canz. 3 - Baci dolci ed amorosi. Tirsì e Filli

27 - Canz. 2 - Baci affettuosi ed iscambievoli. Aminta e Clori

Aminta

1 Poich' a baciā ne 'nvita
il sussurro del' onde
e quest'ombra romita
dal caldo sol n'asconde,
5 or ch'ardon fiori e foglie
e più le nostre voglie,
bacinsi, o bella Clori,
le nostre labra e nele labra i cori

Clori

10 Bacianne, Aminta mio,
io bacio se tu baci,
bacia ch'io bacio anch'io:
facciam, facciam di baci
lunghe, lunghe catene,
onde, dolce mio bene,
15 leghi e congiunga Amore
seno a sen, labro a labro e core a core.

Aminta

Vita è del'alme il bacio
e vita è di natura.
Mira, mentr'io ti bacio,
20 colà per la verdura:
non vedi come strette
baciano i fior l'erbette?
bacian l'onde le rive?
bacian le fronde ancor l'aure lascive?

Clori

25 Dolce cosa è scontrarsi
due bocche baciatrici.
Dolce cosa è baciarsi
due liete alme felici.
Odi là nelo speco,
30 non senti tu com'Eco,
mentr'un bacio s'imprime,
invida del piacer mille n'esprime?

Aminta

Raddoppiam dunque i nodi

cara mia Clori amata;
 35 e se 'n baciando godi,
 beatrice e beata,
 questo collo mi cingi
 ch'anch'io mentre mi stringi
 pareggiar ti prometto
 40 quest'olmo qui, ch'ala sua vita è stretto.

Clori
 Sieno i baci e gli amplessi,
 o sospirato Aminta,
 più profondi e più spessi,
 ch'io teco a prova avinta
 45 giuro per quella face,
 ond'Amor mi disface,
 d'aggugliar con le braccia
 quell'edra là, che 'l caro tronco abbraccia.

28 - Canz. 3 - *Baci dolci ed amorosi. Tirsì e Filli*

Tirsì

1 Filli, cor del mio core,
 or che non è tra noi
 chi n'oda altri ch'Amore,
 dimmi, com'aver puoi
 5 tanta dolcezza, oimé, ne'baci tuoi ?

Forse queste tue rose
 di rugiada son gravi?
 O fan l'api ingegnose
 nela tua bocca i favi?
 10 Ond'è che baci dai tanto soavi?

S'Amor fuss'egli morto,
 la gioia incenerita
 e sepolto il conforto,
 la dolcezza infinita
 15 poria d'un bacio tuo tornargli in vita.

Anzi, vita e dolcezza
 e ciò che si desia
 e ciò che più s'apprezza,
 baciata anima mia,
 20 altro ch'un bacio tuo credo non sia.

Il dolce baciar tuo

si dolce il cor m'offende
ch'ei muor, ma 'l morir suo
l'aviva e più l'accende:
25 quel che morte gli dà, vita gli rende.

Tanto diletto io sento
mentre bacio e ribacio
che per farmi contento
apien, quando ti bacio,
30 trasformar mi vorrei tutto in un bacio.

Filli
Tirsi, vita ond'io moro,
non già perch'io ti bei,
ma sol perch'io t'adoro,
sol perch'amante sei,
35 prendi tanto piacer de' baci miei.

Il vero mele ibleo,
il zucchero di canna,
il balsamo sabeo,
il nettare, la manna
40 è quel dolce desio che sì t'inganna.

Amor del bacio è fabro,
egli il forma, ei lo scocca;
pria dal cor che dal labro
dolcemente trabocca,
45 ma 'l sente e gode il cor più che la bocca.

Amor che lega i cori
lega i labri tenaci;
di celeste licori
intinge i nostri baci
50 temprandogli al'ardor dele sue faci.

Qualor con dolce rabbia
bocca si bacia o morde,
su le baciate labbia
van con voglia concorde
55 a mordersi, a baciar l'anime ingorde.

Quando un molle rubino
amante anima sugge,
viene al'uscio vicino
per fuggir, ma non fugge
60 che 'n vita la sostien quel che la strugge.

Tirsi

Baciami dunque, o Fille,
d'amor dolce anelante;
piovono i baci a mille,
che baciato o baciante

65 per te sempre sarò felice amante.

Filli

Ecco ti bacio, o Tirsi,
con bocca innamorata;
corran l'alme ad unirsi,
che baciante e baciata

70 teco nel ciel d'Amor sarò beata.

Non solo la forma diversa distingue i due componimenti da quelli attigui: finite le schermaglie *mordaci* (23-24), caduta l'enfasi sulle sensazioni personali del maschio (25-26), la pace fatta e fruita con il libero esercizio del bacio si oppone anche al ritorno dell'inquietudine erotica dei *Baci dolci amari* (29) e della *Guerra dei baci* (30) che porterà direttamente al riesplodere della passione nei conclusivi *Amori notturni* (31).

Nella seconda fase della vicenda osculatoria la doppia tappa narrativa di 27 e 28 presenta il momento di massima serenità, che costituisce dunque, se solo ai baci si vuole badare, un punto di arrivo. L'episodio è posto all'insegna della concordia: nulla turba la perfetta reciprocità dei baci, dalla richiesta all'accettazione, dalla riflessione teorica sulla natura dell'atto, condivisa dall'amante, all'invito a replicarlo, e infine alla nuova accettazione. Questo percorso è chiaramente scandito in 27, mentre in 28 l'azione si intende già avviata e l'uomo è colto inizialmente in estatiche interrogazioni sulla dolcezza del bacio; ad esse dà partecipe risposta la donna prima di ricevere il nuovo invito a congiungere le labbra raccolto nell'ultima stanza.

L'azione è affidata a due coppie diverse (Aminta e Clori, Tirsi e Filli) per ricordarci che qui non si ricostruisce un fatto reale, ma si dichiara l'esemplarità dei baci *affettuosi ed iscambievoli, dolci e amorosi* (e bastano i titoli ad avvertirci del rilievo assegnato alle combinazioni binarie); entrambe sono comunque di pastori per denotare la rustica, o pseudorustica, semplicità degli scambi amorosi.

Per quel che riguarda la struttura – una serie di strofe formate da un numero variabile di settenari seguiti da un endecasillabo – c'è innanzi tutto da riconoscere che essa è identica a quella di varie “ode” (e le altre di poco si discostano) del più volte ricordato Guido Casoni. Nullo risulta invece, sempre sul fronte metrico, un confronto con Chiabrera (cfr. Fasoli), già celebrato conzonettista all'altezza del 1602 (*Canzoni* 1586, 1588; *Canzonette* 1591; *Scherzi e canzonette morali* 1599; *Le maniere dei versi toscani* 1599). Ben dieci delle diciotto canzoni di B presentano questa struttura, con varianti da 3 a

6 nel numero dei settenari, e da 16 a 210 in quello complessivo dei versi; e la stessa riapparirà in C, in tre su dodici canzoni (con 5 o 7 settenari e con un numero di versi variabile da 132 a 240). La evidente semplicità dello schema della canzone, o canzonetta, o meglio ancora odicina (per segnare così la distanza rispetto alla canzonetta chiabreresca caratterizzata da una marcata scansione ritmica), non è legata a temi specifici. Troviamo infatti che qui come in C lo stesso schema è impiegato per argomenti vari che vanno dal pastorale al sacro.

Si tratta di un modulo lirico interessantissimo, a metà strada tra il disteso modello petrarchesco della canzone e il madrigale, ed è notevole che il poeta lo trovi a sé tanto congeniale da impiegarlo identico per anni senza farsi troppo tentare dalla sua estrema duttilità (dimostrata dal Casoni e dallo stesso Marino che in due casi aggiunge un secondo endecasillabo, in 138 e C Di 73, e in un altro ribalta l'ordine delle misure dei versi (8 endecasillabi e 1 settenario, in 144). Contribuiscono a caratterizzare ulteriormente questa forma mariniana la melicità del verso, le accumulazioni di elementi sintattici simili, le rime facili, la scioltezza del dettato e la diluizione dei concetti; che sono quindi, questi ultimi, distinti da quelli strutturalmente inattesi e sorprendenti dei madrigali. L'endecasillabo finale, di regola rimato con il verso precedente (nella stanza di canzone come nel madrigale), mostra qualche affinità con la chiusa del madrigale, dove infatti è il verso lungo che compare nella stragrande maggioranza dei casi: sebbene abbia perso la valenza epigrammatica serve comunque a siglare con una coda (grafica oltre che fonica) la conclusione del periodo e della stanza stessa. La netta distinzione sintattica è sfruttata sia in 27, in cui per sei strofe si alternano le voci di Aminta e Clori, che in 28, in cui gli interventi più distesi degli amanti sono modulati da una serie di pensieri espressi individualmente nel giro della più breve strofa (4 versi rispetto ai 5 precedenti), e si concludono con lo scambio di una strofa per parte che vale strutturalmente quanto il distico conclusivo del madrigale.

Abbiamo sopra posto l'azione svolta nei due componimenti all'insegna della concordia; ora notiamo come questo fatto si traduca, nell'impiego del modulo binario, in una vistosa presenza dell'iterazione (a scapito dell'antitesi), proprio come indicano le due coppie di attributi nei titoli. C'è però una differenza notevole tra i due componimenti per quel che riguarda la presentazione del tema: nel primo è l'uomo che conduce l'azione e che si fa maestro dell'*ars osculandi* sentenziando: *vita è del'alme il bacio / e vita è di natura* (17-18); mentre nel secondo il controllo della situazione è affidato alla donna, che infatti enuncia la teoria: *Amor del bacio è fabro / egli il forma, ei lo scocca...* (41-45). Il passo rivela un ricordo tassiano, *Bacinsi insieme l'alme nostre anch'elle: / fabro sia Amor che le distempri e sfaccia* (*Rime* 380), e una somiglianza e contrario con un bacio di Filippo Alberti, *che dal labro si parte e non dal core* (*Gareggiamento* 64r), oltre ad annunciare una ripresa degli stessi versi nell'*Adone*: *...il cor nele mordaci / labra si bacia, amor del bacio è*

fabro, / il cor lo stilla, il labro poi lo scocca, / il più ne gode l'alma, il men la bocca (8.125).

Altre corrispondenze di qualche utilità si notano, in 27, nei seguenti passi: *Vita è del'alme il bacio / e vita è di natura...* (17-24); l'intera stanza sarà espansa nel canto di Talia dell'*Adone* (7.232-49), in cui troviamo, fra l'altro, *Amor dunque sostegno è di natura* (7.249). Erbe, fronde, aure e baci (23-25) sono coniugati insieme anche da Guido Casoni: ...*aure feconde / che col lor dolce errore / fanno baciar le fronde / ... / e 'l matutino gelo, / che l'erbe imperla, i baci son del cielo* (*Ode* 24). Il bacio espressione dell'amore che informa la natura è anche cantato da Giovan Battista Leoni, *Ecco baciansi i cieli e gli elementi, / e lo stridor de' venti / son baci sonanti / da l'aria concitati / che fan l'erbe baciarsi per li prati / e ribaciar gli scogli i flutti amanti* (*Gareggiamento* 46v, e si veda anche in 61v un altro madrigale dello stesso Leoni sullo stesso tema). *Odi là nelo speco, / non senti tu com'Eco* (29-30); nell'*Adone*, in circostanze narrative analoghe, riappariranno i medesimi termini in rima: *Suonano i baci e mai dal cavo speco / forse a più dolce suon non rispos'Eco* (8.146). L'immagine dell'olmo stretto alla vite (39-40) offre molti riscontri in Sannazaro, Tansillo, Tebaldeo, Tasso e Guarini; se ne riporta uno solo, del Tasso, che più degli altri l'ha usata: ...*gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia / la vite, e con piè torto al ciel se 'n poggia* (*Gerusalemme Liberata* 3.75), ricordando anche le occorrenze del binomio nell'*Adone* (3.153, 4.47, 9.90, 14.177). Non meno che la vite, l'edera abbraccia l'olmo o un generico tronco (47-49) da Serafino Aquilano (*Rime*, Ecl. 3:90) a Marino, qui come nell'*Adone* 4.177, 7.108, 7.246.

Per 28 un raffronto con 20 (70) è suggerito dal segmento 15-25. A Tirsì che all'altezza del verso 30 dice, *trasformar mi vorrei tutto in un bacio*, fa eco Francesco Contarini con *la mia vita altro non è ch'un bacio* (*Gareggiamento* 62v). E infine i *baci a mille* (63) che richiamano il noto *tópos* catulliano, trovano riscontri in due *basia* di Giovanni Secondo (nn. 6,7), in Rinaldi (*Gareggiamento* 62r) e in queste stesse *Rime* mariniane, poco più avanti in 31 (94) e nell'*explicit* di 50.

Resta da dire delle versioni in musica, 3 per 27 e ben 13 per 28. La preferenza dei musicisti ancora una volta ci invita ad apporre qualche rilievo di ordine stilistico. L'andamento dialogico di 27, con l'alternarsi pur regolare delle voci diverse di Aminta e Clori, impone la replica della conversazione sullo spartito, il che naturalmente già costituisce un limite alla libertà espressiva dei musicisti. Ma le differenze più vistose si registrano nella misura della stanza e nell'uso della rima. Più breve, e quindi più cantabile (cinque versi rispetto a otto), la strofa di 28 presenta più ricorrenze eufoniche, non solo perché contiene un numero minore di rime (due rispetto a quattro), ma perché spesso vi compaiono rime vocaliche; se ne contano cinque (in tredici versi) tra le ventotto rime di 28, mentre una sola (in due versi) compare tra le ventiquattro di 27. Si deve registrare infine l'ovvia difficoltà di traduzione in musica della

seconda stanza di 27, quasi un madrigale a sé stante, in cui si affollano incalzanti iterazioni (*bacio - baci, bacia - bacio, io - io, facciam - facciam, lunghe - lunghe*) concluse esplosivamente nell'endecasillabo finale (*seno a sen, labro a labro e core a core*) e quindi con una espressività già fortemente definita: le ripetizioni, che per il poeta costituiscono qui l'artificio di maggior rilievo, sono invece comunissime, se non addirittura inevitabili, nel canto (e in particolare in quello a più voci) che perciò tende a vanificare la peculiare attrattiva di un brano poetico di questo tipo.

* * *

29 - Mad. 26 - *Baci dolci amari*

30 - Mad. 27 - *Guerra di baci*

29 - Mad. 26 - *Baci dolci amari*

1 Soavissimi baci,
 baci non già, ma strali,
 dolci sì, ma mortali:
 in voi tempar l'incendio ebbi speranza,
 5 ma più cresce e s'avanza
 e là dove d'Amor l'ambrosia provo
 ivi il tosco ritrovo.
 Tal sitibondo inferno
 ricorre a le dolci acque e mentre beve
 10 dal refrigerio suo morte riceve.

30 - Mad. 27 - *Guerra di baci*

1 Feritevi, ferite
 viperette mordaci,
 dolci guerrere ardite,
 del diletto e d'Amor bocche sagaci!
 5 Saettatevi pur, vibrate ardenti
 l'arme vostre pungenti!
 Ma le morti sien vite,
 ma le guerre sien paci,
 sien saette le lingue e piaghe i baci.

Ancora una volta, e sarà l'ultima, è con una coppia di componimenti che ci viene presentato un segmento della vicenda osculatoria. Ma la binarietà che in 27 e 28 si era posta all'insegna della concordia acquista qui tutt'altra valenza: si deve infatti parlare di inquietudine e di tensione tra opposte spinte emotive. La *dispositio* ci esprime con inequivocabile chiarezza che la situazione rappresentata nei due madrigali si è ora caricata di un erotismo più intenso del prece-

dente e che ci stiamo avvicinando al rapporto sessuale completo dei conclusivi *Amori notturni*. Spie vistose della mutata atmosfera sono i due ossimori (nel titolo di 29 e al v. 3 di 30) e la serie nutrita di antitesi (in 29 nei vv. 2, 3, 4-5, 6-7, 10; in 30 nei vv. 7, 8, 9) che vengono a opporsi alle iterazioni precedenti denotanti una più serena soddisfazione nell'esercizio del bacio. Le metafore si fanno dure, guerresche, perfino violente, e indicano uno sconvolgimento generale dei sensi: *saette* e *lingue* si intrecciano e si confondono con dolcezze e amarezze, con *ambrosia* e *tosco*, *guerre* e *paci*, *morti* e *vite*. Ansia e desiderio, in crescendo fino alla chiusa di 30, proiettano l'azione in avanti in un turbine di eccitazione che tende a illustrare il massimo dell'erotismo fomentato dai baci (che infatti, vedremo, in 31 cederanno il posto al nuovo e ultimo culmine erotico costituito dal rapporto sessuale vero e proprio).

Riscontri testuali notevoli, oltre ai più ovvi con la precedente canzone dei *Baci* e con le sue segnalate fonti, sono ancora con altre opere mariniane. Il rarissimo vezzeggiativo di "vipera", e per di più in combinazione con "saetta", ricompare nell'*Adone*, *in cui saetta e scocca / viperetta amorosa* (8.122); ma si deve ricordare che la lingua baciatrice è per Francesco Scaglia un *umidetto e mobil serpe* che *avvelena e morde* (*Gareggiamento* 60r). *Ambrosia* e *tosco*, con i termini "nettare" e "veleno", compaiono nella *Galeria* (n. 8.7-8: 139) e nell'*Adone* (1.162).

Nel *Nuovo Vogel* risultano sette partiture di 29 e diciassette di 30. Per spiegare la differenza si notino innanzi tutto, nel primo madrigale, le due rime irrelate (a, e) e poi il numero maggiore di versi e di endecasillabi. La sintassi è più piana nella *Guerra di baci* e il livello di espressività, per i vocativi dell'*incipit* e le ottative finali, certamente più elevato.

* * *

31 - Canz. 4 - *Amori notturni*

1 Quando stanco dal corso a Teti in seno
per trovar posa e pace
Febo si corca e 'l dì ne fura e cela,
e nel tranquillo mar, nel ciel sereno
5 ogni Euro, ogni aura tace,
dorme il marino armento e l'onda gela,
allor ch'emula al giorno,
notte spiegando intorno
il suo manto gemmato il mondo vela,
10 e tant'occhi apre il ciel quanti ne serra,
vagli di sonno e di riposo in terra;

 allor Lilla gentil, l'anima mia,
dala gelosa madre
e dal ritroso genitor s'invola;

15 indi per chiusa e solitaria via,
di vaghe orme leggiadre
stampa l'arena, e taciturna e sola
(se non quanto va seco
Amor per l'aer cieco),
20 mentre pesce non guizza, augel non vola,
rinchiusa in un beato antro m'attende,
antro che dale fate il nome prende.

Io, cui lunge da lei grave è la vita,
tosto che 'l ciel s'inbruna,
25 sconosciuto colà drizzo le piante.
Quasi notturno sol, la via m'addita
nuda e senz'ombra alcuna
Cinzia, qual pria s'offerse al caro amante,
e già ferir la miro
30 dal argentato giro
di ceruleo splendor l'onda tremante;
e fatte a mio favor più che mai belle
spettatrici d'amor veggio le stelle.

Giunto al mio ben, chi poria dir gli spessi,
35 i lunghi, i molli baci?
i sospir tronchi? i languidi lamenti?
Chi può contar degli amorosi amplessi
le catene tenaci?
gli accesi sguardi? gl'interrotti accenti?
40 gli atti dolci e furtivi?
gli atti dolci e lascivi?
Tanti sono i diletti e sì possenti
che dal cor per se stessa si divide
l'anima, e innanzi tempo amor m'uccide.

45 Lentando allor, ma non sciogliendo il laccio,
con la prima dolcezza
temprato alquanto il fervido desio,
languidamente l'un al'altro in braccio
vinti dala stanchezza
50 ce ne stiam vaneggiando ed ella ed io.
Mentr'io pian pian col manco
a lei stringo il bel fianco
e con l'altro altra parte ascosa spio,
ella d'ambe le sue, peso non grave,
55 fa quasi al collo mio giogo soave.

Io narro a lei favoleggiando intanto,
quando primier mi prese
e l'ora e 'l punto e la maniera e 'l loco;

poi dico: - E da quel di ch'Amor cotanto
degli occhi tuoi m'accese,
sprezzai, sì dolce n'arsi, ogni altro foco.
Questi il mio 'ncendio furo
e per questi ti giuro
che d'ogni altra bellezza mi cal poco.

60 Crocale il ti può dir, Crocale figlia
d'Alceo, bench'ella bruna e tu vermiciglia.

Questa ognor mi lusinga e prega e chiama,
ma tutto indarno. - Allora
mi risponde colei ch'io stringo e suggo:
70 - Caro Fileno, e tu non sai se m'ama
e mi segue e m'adora
Tirinto il biondo, e s'io l'aborro e fuggo?
Quanti doni mi porge,
misero, e non s'accorge
75 ch'io per te solo... - e vuol seguir "mi struggo",
ma mosso dal piacer che 'l cor mi tocca
le chiudo allor la sua con la mia bocca.

Qui risorto il desio, qual d'arco strale,
ver l'ultimo diletto
80 sen corre a sciolto fren carco d'ardore.
Tra noi scherzando e dibattendo l'ale,
l'ignudo pargoletto
fa traboccar d'estrema gioia il core.
Su l'arena a cadere
85 n'andiam: con qual piacere,
questo mi tacerò, dicalo Amore;
anzi faccial per prova altrui sentire,
ché forse anch'egli, Amor, nol sapria dire.

Stanco, non sazio, al fine alzo a' begli occhi
90 gli occhi tremanti e poi
da le sue labra il fior del'alma coglio;
e mentre il molle seno avien ch'io tocchi
e vo' tra' pomi suoi
scherzando e mille baci or dono or toglio
95 tal, che lasso pareva,
pronto si destà e leva,
ond'io pur di morir dolce m'invoglio;
ma là dove più ingordo altri si sforza,
per soverchio desir manca la forza.

100 Così mi giaccio inutil pondo appresso
ala mia ninfa amata

che mi deride stupido ed insano.
 Perch'io m'adiro e dico: - O di me stesso
 parte vile insensata
 105 chi più giamai t'aviverà, se 'nvano
 si vezzosa ed amica
 più volte s'affatica
 di farti risentir la bella mano?
 Certo di sasso sei; ma come, ahi lasso!
 110 come sì molle sei, se sei di sasso? -

Ed ecco uscir fuor dele rive estreme
 del indica pendice
 rapido il sol dala sua nunzia scorto.
 Ella, ch'esser veduta ha scorno e teme,
 115 sospirando mi dice:
 - A Dio, ben rivedrenne e fia di corto,
 a che tanto affannarte? -
 Poi mi bacia e si parte;
 lo resto e dico: - Invan per me se' sorto,
 120 invido sol, che questa notte oscura
 era a me più che 'l dì lucida e pura.-

Canzon notturna sei,
 notturni i furti miei;
 non uscir, prego, al sol, fuggi la luce:
 125 oblio più tosto eterno, ombra profonda
 le mie vergogne e i tuoi difetti asconda.

Con un impianto decisamente narrativo, quasi una sigla della priorità delle funzioni del racconto finora esplicate dalla pur lucida *dispositio*, questi *Amori notturni* chiudono la seconda tornata e l'intero ciclo dei baci. L'evento riportato è un incontro di Fileno e Lilla, amanti che dall'onomastica mariniana riconosciamo come il poeta e la sua donna.

Anche qui, come nella canzone dei *Baci*, cui per collocazione, tema e struttura conviene rifarsi, l'amplesso rappresenta l'approdo ultimo delle più tenere effusioni, ma la progressione erotica è ora accelerata e i baci sono solo brevemente menzionati (34-35, 76-77, 91, 118) per lasciar spazio ai tre rapporti sessuali che scandiscono l'azione e i tempi dell'incontro notturno. Va subito precisato, prima di analizzare più da vicino il componimento così ripartito, che il terzo amplexus non riesce (*per soverchio desir manca la forza*, 99): un fallimento che simbolicamente riafferma la coriacea fissità del doppio, ovvero dell'onnipresente legge del due. E che questa poi apra ideologicamente a un'insanabile malinconia, con innumerevoli esempi di "fallimento dell'incontro sessuale come mezzo di umana intesa ed uguaglianza" (Pozzi 6-7) è cosa da tenere ben presente per evitare il rischio di ricollocare questo e altri componimenti affini nel lazzaretto delle miserie oscene.

Nel lento giro sintattico con cui si dà inizio all'azione introducendo, con tre proposizioni temporali, *Lilla gentil che si reca all'appuntamento*, è notevole il rilievo assegnato alla coppia "cielo e mare" espresso da un doppio chiasmo: *tranquillo mar - ciel sereno*, 4; *dorme il marino armento - l'onda gela*, 6. Ai due elementi non è associata la "terra", come avverrà invece in un luogo dell'*Adone* che riporta gli stessi sintagmi, *sereno il ciel... tranquillo il mar... verdeggiate la terra* (20, 8-10), per cui si può pensare a una volontà di esprimere l'intimo isolamento del luogo dell'incontro: una marina alcova astratta dal resto del mondo come un'aperta conchiglia sulla sabbia. Gli schermi di protezione sono di nuovo evocati due altre volte più in basso: *mentre pesce non guizza, augel non vola* (20); *Cinzia... ferir miro... dal'argentato giro l'onda tremante* (28-31).

Non due come a Lilla, ma una sola stanza è sufficiente a Fileno per giungere alla grotta delle sirene allettato com'è, Endimione marittimo, dall'immagine antropomorfa della luna, *nuda e senz'ombra alcuna / ...qual pria s'offerse al caro amante* (27-28).

Una serie concitata di interrogazioni retoriche presenta i preliminari dell'amplesso che, nonostante includa baci *lunghi*, oltre che *spessi e molli*, lo stile vuole rapido. Gli ultimi tre versi della stanza che lo descrivono (42-44), con tanto di eiaculazione precoce, vanno rapportati ai sei del meno affrettato secondo rapporto sessuale (78-83). Maestro di sottili ambiguità, qui il Marino non sta certo porgendoci un messaggio su cui sia possibile equivocare, ma è notevole che ad esse egli ricorra evitando la gravezza di precise denotazioni. Il gioco d'equilibrio continua nell'area della terza prova sessuale, quando l'uso comune (nella poesia più lasciva o burlesca) del termine esatto per indicare il pene, "cotale", viene ridotto a *tal* (95) che quasi si nasconde dopo i più netti e chiari *occhi, labra, seno, pomi e baci* (88-94).

La pausa che segue il primo amplesso è aperta da un verso, *lentando allor, ma non sciogliendo il laccio* (45), che è il primo segno della fondamentale cieca insistenza nell'atto liberatorio del sesso. Più disforicamente scoperto, il rilievo ritornerà puntuale dopo il secondo amplesso, *stanco non sazio...* (89), quando anticiperà la descrizione conclusiva dell'angosciosa condizione dell'io narrante. Osserviamo che mentre la canonica irraggiungibilità della donna è ormai un fatto poetico superato, l'euforia dei baci corrisposti e dell'unione sessuale ha fatto insorgere una ansietà nuova che non sarà azzardato definire già moderna ed esistenziale.

Assume allora un significato parodico il fruitissimo sintagma petrarchesco, *l'ora e 'l punto*, 58 (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 61.2; Poliziano 107.15 e 109.1; Lorenzo 63.37; Filenio Gallo 1.127.95 e 4.13.2; Boiardo 147.1; Firenzuola 36.3; Bandello 102.83) ripreso anche nell'*Adone* (2.164), ed eversiva sarà anche la chioma, non più bionda ma rossa, dell'amata (66). Non meno eccentrica risulterà la menzione di *Crocale* (62-66) e dei corteggiamenti di *Tirinto il biondo* (70-75), la cui funzione narrativa è di portare in campo il

motivo della gelosia per riaccendere il desiderio sessuale.

L'ultimo diletto (79) che accenna alla descrizione dell'amplesso nei *Baci* (*vinta allor dal diletto / con un sospir sen viene / l'anima al varco e il proprio albergo oblia*, 85-87), è accompagnato dall'immagine dello strale amoroso che, in circostanze analoghe, ricomparirà nell'*Adone* (*drizzar si sente al cor l'acuto strale*, 8.65). Il *core* infine *trabocca* (83), ma in maniera più temperata, in Tasso (*Rime* 868).

Nella stanza che segue spiccano per inefficacia, pallidi esempi dei molti altri precedenti più vivaci, i *mille baci* (94) che, nonostante l'ausilio di profonde carezze (92-93), non conducono al nuovo desiderato *morir dolce* (97).

La bella mano (108) che invano più volte s'affatica (107) è un'altra vistosa parodia che dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* (37.16 e 200.1) al canzoniere di Giusto de' Conti, dalle *Rime* del Bembo a quelle del Tasso, investe uno dei luoghi topici più rappresentativi dell'intera tradizione lirica in volgare. L'antitesi che fa seguito al noto sintagma (109-10) si presenta con una comicità a dir poco problematica, non solo per l'immagine sconcia del membro flaccido su cui è basata, ma per il ben più stilisticamente intrigante artificio adrigalesco. Ci sembra che, in un componimento dai versi controllatissimi come questo, l'abbandono burlesco dell'intera stanza, esasperato in fondo dal rincorrersi delle paronomasie sul registro serpeggiante della sibilante (sa- -so se- -so / si se- se- sa- -so), non si spieghi se non con una precisa volontà di dissacrazione. La canzone è del resto *notturna*, come ci ricordano l'ultima stanza e il congedo, in quanto offre un'alternativa privatissima e luminosa, *più che 'l dì lucida e pura* (121), alla solare e ordinata, ma blanda, realtà del senso poetico comune.

Non s'è detto della musica, ma si sarà già intuita l'intraducibilità della canzone sul pentagramma: il *Nuovo Vogel* non segnala alcuna partitura.

University of Toronto

NOTE

1 I numeri in grassetto, senza altra indicazione, si riferiscono ai componimenti della *Lira II*. I testi mariniani si riproducono dall'edizione delle *Rime* del 1602. Per la trascrizione mi attengo ai criteri adottati da Ottavio Besomi e Alessandro Martini nell'edizione delle *Rime amorose*. Da questa stessa edizione, per abbreviazioni e sigle riferite all'intera *Lira* (*Rime I*, *Rime II*, *Lira III*), traggo lo schema seguente:

	Parti	Sezioni	Componimenti
<i>Rime. Parte prima. Venezia 1602</i>	A		
Amoroſe	Am		1-81
Marittime	Ma		1-50
Boscherecce	Bo		1-88
Eroiche	Er		1-64
Lugubri	Lu		1-56

Morali	Mo	1-16
Sacre	Sa	1-41
Varie	Va	1-17
Proposte Marino	Pr	1-11
Proposte Altri	Pra	1-24
Risposte Marino	Ri	1-24
Risposte Altri	Ria	1-11

Rime. Parte seconda. Venezia 1602 B 1-225

<i>Lira.. Parte terza.</i> Venezia 1614	C	
Amori	Am	1-136
Lodi	Lo	1-86
Lagrime	La	1-40
Divozioni	Di	1-87
Capricci	Ca	1-64

Avverto, inoltre, che per le poesie di Marino segno il numero dei versi tra parentesi dopo la citazione. Per evitare confusione, visto il gran numero di riferimenti necessari al commento dei testi, ricorro quando è d'uopo a 'prosaiche' indicazioni di pagina (i.e. "p. xx") o di numero di componimento (i.e. "n. xx"). In generale, comunque, per le edizioni secentesche, in cui i componimenti non sono numerati, le cifre tra parentesi segnano la pagina, mentre per le edizioni moderne segnano il componimento. Indico i *loci* del *Gareggiamento* con il numero di carta, mentre quelli dell'*'Adone*, ovviamente, con quelli di canto e ottava.

2 I madrigali osculatori del *Gareggiamento* sono raccolti sotto queste intestazioni: *Bocca ritrosa*, *Baci desiderati*, *Bacio chiesto*, *Baci semplici*, *Bacio mordace*, *Bacio involato*, *Baci dolci*, *Un bacio è poco*, *Bacio ricevuto*, *Baci reciprochi*, *Fanciul baciato*, *Bocca morsicata*, *Fiori in bocca*. Tutti si trovano nella Parte seconda, intitolata *Le Dipendenze. Overo Madrigali Amorosi* (1r-128r). Le carte sono numerate separatamente per la Prima e la Seconda parte, le più lunghe; dalla Terza alla Nona, l'ultima, la numerazione è progressiva. Gli esempi che di seguito si riportano sono tutti tratti dalla Seconda parte. Per un'ampia descrizione di questo fondamentale testo di riferimento rimando all'articolo di Alessandro Martini, "Ritratto del madrigale poetico fra cinque e seicento".

3 Si tratta del componimento n. 277 nell'edizione di lavoro di Antonio Vassalli. Ho ritoccato l'interpunzione e dato la maiuscola ad "Amore", Cupido. Dalla collocazione assegnata dal Vassalli a questa canzone si intende che essa proviene da una stampa miscellanea che precede le *Rime* del '98. La prossima, annunciata, edizione chiarirà ogni dubbio.

4 Segnalato dal Kristeller nel suo *Iter Italicum*, il ms. si trova nella Thomas Fisher Rare Book Library della University of Toronto e reca la seguente catalogazione: "RBSC, Stillman Drake - Galileo Collection, v. 5 - RBMs 88.066". Contiene 257 lettere di Girolamo Magagnati e un capitolo da lui composto all'indirizzo del Rinuccini (*Penso sifisso che mi vien l'accidia* [manca la numerazione di carta, o pagina, ma pp. 190-99]). Il ms. misura mm. 180 x 260. La legatura è secentesca. Le pagine sono numerate con eccezione delle ultime che contengono i versi. Il carattere calligrafico e la pressoché totale assenza di cancellature fanno pensare a una copia "in pulito" destinata a una stampa, mai avvenuta, oppure a una silloge preparata in omaggio a un personaggio in vista, ovvero al Giulio Melchiori, destinatario di alcune lettere della raccolta, menzionato nel frontespizio. Che è il seguente: "LETTERE / DEL SIG: GIROLAMO / MAGAGNATI / a diversi / dedicate / AL MOLTO ILL: SIG: / IL SIG: GIULIO MELCHIORI". Mancano indicazioni di luogo e data, ma a p.3 troviamo la lettera di dedica del curatore, "Rocho Agud:", "Di Venetia li x Gen~. 1620". Seguono le 257 lettere (e, in fondo, il capitolo al Rinuccini) da cui sono stati espunti i luoghi di provenienza e le date perché, evidentemente, il curatore non si poneva fini documentari bensì voleva mostrare le doti letterarie del Magagnati: dice infatti le sue lettere "pregne di concetti, piene di vaghezze, belle nella tessitura, ordinate alla regola e

terse nella lingua" (3) senza spendere una sola parola sull'importanza dei destinatari. Tra i quali è appunto il Marino (sette lettere) insieme a Galilei, Guarini, Chiabrera, Rinuccini, Angelo Grillo, Claudio Achillini, Alessandro Striggio e altri. Conto di dar presto un dettagliato resoconto di questo notevole manoscritto e, in particolare, della parte che riguarda il Cavaliere napoletano.

OPERE CITATE

Alberti, Filippo. *Il Gareggiamiento*, passim.
 Aquilano, Serafino. Vedi Ciminelli.
 Ariosto, Ludovico. "Le Rime". *Opere minori*. Ed. Cesare Segre. Milano-Napoli: Ricciardi, 1954. 107-237.
 Bandello, Matteo. *Rime*. Ed. Massimo Danzi. Modena: Panini, 1989.
 Belli, Valerio. *Il Gareggiamiento*, passim.
 Bembo, Pietro. "Le Rime". *Prose e rime*. Ed. Carlo Dionisotti. Torino: UTET, 1966. 505-687.
 Bianconi, Lorenzo. "Poesia e musica. Il Cinquecento e il Seicento". *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. Vol. 6. *Teatro, musica, tradizione dei classici*. Torino: Einaudi, 1986. 319-63.
 Boiardo, Matteo Maria. *Amorum Libri III. Opere volgari*. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. Bari: Laterza, 1962. 1-128.
 Borzelli, Angelo. *Il Cavalier Giambattista Marino*. Napoli: Priore, 1898.
 Casoni, Guido. *Il Gareggiamiento*, passim.
 ———. *Ode del S. Guido Casone. Accresciute e distinte in tre parti*. Treviso: Appresso Angelo Regghettini, 1615 (Prima ediz. 1602).
 Chiabrera, Gabriele. *Delle opere di G. C. in questa ultima impressione tutte in un corpo novellamente unite*. Venezia: Baglioni, 1805.
 Ciminelli, Serafino de' [Serafino Aquilano]. *Die Strambotti des Serafino Dall'Aquila*. Ed. Barbara Bauer-Formiconi. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.
 ———. *Le rime*. Ed. Mario Menghini. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua, 1894.
 Colonna, Vittoria. *Rime*. Ed. Alan Bullock. Roma-Bari: Laterza, 1982.
 Contarini, Francesco. *Il Gareggiamiento*, passim.
 Fasoli, Paolo. "Non prima ebbe favella che vena": Preliminari per un discorso su Marino e Chiabrera". *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*. Ed. Francesco Guardiani. New York-Ottawa-Toronto: Legas, 1994. 345-360.
 Fiamma, Carlo. *Il Gareggiamiento*, passim.
 Firenzuola, Agnolo. "Rime". *Opere*. Ed. Adriano Seroni. Firenze: Sansoni, 1958. 773-1024.
 Gallo, Filenio. *Rime*. Ed. Maria Antonietta Grignani. Firenze: Olschki, 1973.
Il Gareggiamento. Il Gareggiamento poetico etc.
 Guarini, Battista. *Il pastor fido*. Ed. Ettore Bonora. Commento di Luigi Banfi. Milano: Mursia, 1977.
 ———. *Il Gareggiamento*, passim.
 ———. *Poesie*. Edizione di lavoro fornita da Antonio Vassalli comprendente, oltre alle *Rime* del 1598 (Venezia: Ciotti), componimenti tratti da numerose raccolte miscellanee.
 Guizzardi, Gioan Maria. *Il Gareggiamento*, passim.
Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito [i.e. Carlo Fiamma]. *Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro e il vivace dei più illustri poeti d'Italia*. 9 parti. Venezia: Barezzo Baretti, 1611.
 Leoni, Giovan Battista. *Il Gareggiamento*, passim.
 Magagnati, Girolamo. *Lettere*. Manoscritto della Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto. Senza segnatura.
 Magno, Celio. *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*. Venezia: A. Muschio, 1600. Per la numerazione delle rime ho fatto riferimento all'edizione di lavoro fornita da Francesco Ersamer.
 Marino, Giovan Battista. *L'Adone*. Ed. Giovanni Pozzi. 2 tomi. Milano: Adelphi, 1988.
 ———. *La Galeria*. Ed. Marzio Pieri. Padova: Liviana, 1979.

_____. *La Lira*. Terza parte. Venezia: Ciotti, 1614.

_____. *La Sampogna*. Ed. Vania de Maldé, Milano-Parma: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1993.

_____. *Rime*. Prima e seconda parte. Venezia: Ciotti, 1602.

_____. *Rime amorose*. Ed. Ottavio Besomi e Alessandro Martini. Modena: Panini, 1987.

Martini, Alessandro. "Marino postpetrarchista". *Versants* 7 (1985): 15-36.

_____. "Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento". *Lettere italiane* 33 (1981): 529-48.

Medici, Lorenzo de'. "Canzoniere". *Tutte le opere*. Ed. Paolo Orvieto. Roma: Salerno, 1992.

Moro, Maurizio [M.M.]. *Il Gareggiamento*, passim.

Murtola, Gasparo. *Il Gareggiamento*, passim.

Nardi, Agostino. *Il Gareggiamento*, passim.

Nuovo Vogel = Vogel, Emil et al. *Bibliografia della musica italiana vocale profana: pubblicata dal 1500 al 1700*. Nuova edizione interamente rifatta e aumentata con gli indici dei musicisti, poeti, cantanti, dedicatari e dei capoversi dei testi letterari. Pomezia : Staderini-Minkoff, 1977.

Perella, Nicolas James. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-erotic Themes*. Berkeley: U of California P, 1969.

Petracci, Pietro. *Il Gareggiamento*, passim.

Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.

Poliziano, Angelo. *Rime*. Ed. Daniela Delcorno Branca. Firenze: Accademia della Crusca, 1986.

Pozzi, Giovanni. Introduzione e Commento a Giovan Battista Marino. *L'Adone*. Tomo 2.

Ragarin, Alessandro. *Il Gareggiamento*, passim.

Rinaldi, Cesare. *Canzoniere*. Bologna: Eredi di Gio. Rossi, 1601.

_____. *Delle rime*. Parte terza. Bologna: Benacci, 1590.

_____. *Delle rime*. Parte sesta. Bologna: Benacci, 1598.

_____. *Il Gareggiamento*, passim.

Scaglia, Francesco. *Il Gareggiamento*, passim.

Secondo, Giovanni. Vedi Secundus.

Secundus, Joannes. "Basia". *The Love Poems of Joannes Secundus. A Revised Latin Text and an English Verse Translation*. Ed. Frederick Adam Wright. London: George Routledge, 1930.

Simon, Roger. "Isospiri, Chanson oubliée de Giovan Battista Marino". *Revue des études italiennes* 108 (1972): 61-73.

Stigliani, Tommaso. *Rime*. Venezia: Ciotti, 1601.

Taddeo, Edoardo. "Di una non del tutto dimenticata canzone di Giovan Battista Marino". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 151 (1974): 586-90.

Tansillo, Luigi. *Canzoniere*. Ed. Erasmo Percopo. Napoli: Tipografia degli Artigianelli, 1926.

Tarsia, Galeazzo di. *Rime*. Ed. Cesare Bozzetti. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980.

Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Lanfranco Caretti. Milano: Mondadori, 1988.

_____. *Il Gareggiamento*, passim.

_____. "Rime". *Opere*. Ed. Bruno Maier. Milano: Rizzoli, 1963. 1.209-1186; 2.1-439.

Verità, Marco. *Il Gareggiamento*, passim.

Tozzi, Automatism, and Epistemology

Pare che pensi anche il mio corpo.
(Federigo Tozzi, *Novale*)

A large amount of criticism has examined the work of Federigo Tozzi, showing care in repeating the positive revaluation of the “autobiographical” works as opposed to the “objective” novels; with a continued insistence on the unconscious or involuntary processes at work in the composition of those “autobiographical” writings. This has, up to the present, directed critical approaches to Tozzi, though it no longer besets most judgements of value. For example, Giacomo Debenedetti, the author of what is still the most acute reading of Tozzi and the critic most responsible for the reanimation of Tozzian studies, asserted: “Il naturalismo rappresenta in quanto spiega, e viceversa; Tozzi rappresenta in quanto non sa spiegare” (154). A much quoted, benign aphorism which, after all, explains little, inasmuch as even a naturalist might eschew an expository style in unfolding some parts of human experience, and consciously avoid what Joyce called “wideawake language, cutandry grammar and goahead plot.”¹ There is, however, still a constant attribution to Tozzi of a deficiency in analysis which has led to a critical impasse.² Not that Tozzi did not have a hand, of course, in this equivocation. In fact I would like to underline that responsibility here. In scrutinizing the weight given by critics to elements of “automatism” in Tozzi’s composition it is perhaps superfluous to repeat the Sienese author’s own emphasis on the impenetrable and the mysterious; the very title of his most famous work, *Con gli occhi chiusi*; the seeming absence of extended self-commentary and analysis. It is an understatement to say that Tozzi rarely dwells on the conscious compositive process in his letters, critical writings, or works like *Bestie* in which the narrator may at times, with some justification, be confused with the author.³ On the contrary he is often at pains to assert his own inability to *repeat in other words* what he has done. And even the most positive critics have continued to repeat that Tozzi was somehow incapable of dominating, of controlling, his material. The judicial spectrum that influenced these apologetic lapses was formed by, among others, Luigi Russo, Natalino Sapegno and Debenedetti; judgements

which range, on the one side, from attributing, as does Sapegno, to the writer a total incapacity to objectify his psychological experience into narrative form, and actually refusing to rate his work as art, to, on the other, oddly making that very incapacity the foundation for appraising Tozzi as one of our century's greatest literary artists.⁴ Clearly these two propositions are incompatible. And it is not clear how one can be a great artist *because of* an insufficiency. What is most important, however, is the fact that neither view has allowed us to proceed very far.

What were the inadequacies imputed to Tozzi? In rough outline, they can be described in the following terms. First, a "naif" author incapable of analysis of psychological states, his own or of his characters, he was largely unable to unbind himself from his own autobiography to create works which are artistic entities in themselves.⁵ Second, incognizant of the import of his creation (according to these early critics), he was not a deliberate and conscious artist; nearly everything in Tozzi is gratuitous, or at least largely involuntary. Again, we must refer to Debenedetti who tempered, but did not completely eradicate, these errors, in placing Tozzi as supreme artist largely *because of* these failings. That is, Debenedetti, I feel, did not go quite far enough, in correcting the misconception, which remains, that a lack of conscious control is responsible for most aspects which define Tozzi.⁶ We are indebted to Debenedetti in that subsequent critical discourse has begun with the assumption that Tozzi occupies a key position in the evolution of the novel, and for pointing out the Janus-like quality of Tozzi's work, which in certain respects looks back to traditional practise, and in other respects looks forward to future developments, in particular the "existential" novel. Tozzi, like Flaubert, is quite torn between supporting and subverting the novel as form, and also similar in his thematic obsession. So it is that minimal part of Debenedetti, and the critics who have echoed that part of him with which I cannot agree, that will be examined here; for the rest, he is required reading for anyone hoping to find a reasoned evaluation of the Sienese author.

In a reading of *Bestie*, Debenedetti (68-72) comments on the piece in which Tozzi alludes to his vocation as artist. The narrator recounts studying intently as a child the work of a carriagemaker as he paints with lead oxide and vermillion the wheels of the farmers' carts. The narrator then considers:

Pensavo, allora, che da grande avrei scritto un libro differente a tutti quelli che io conoscevo: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere fra la ginocchia; ecco: come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro. (*Opere* 611)

Debenedetti invites us to consider as unconscious, unwitting, on the part of both boy and author, this analogy between the sure, reflexive artisan-like mastery of the carriagemaker and the projected work of the artist. Why unwitting?

As usual with Tozzi, the artisan's work and materials are described minutely, even to the deft use of the brush handle to remove a fly which has stuck to the wet pigment. And Debenedetti presents this as a comparison between the anxious, in fact, anguished writer unsure of his powers and of his success, and the calm, nearly involuntary work of the laborer. However it is always an unconscious comparison, according to the critic. In an aside, Debenedetti repeats the notion that, in any text, the images expressed always say more than the author intended, and form meanings beyond what the author has proposed to himself in evoking them: an unlimited semiosis. And surely this is so. But why to such a degree in this particular case, and in Tozzi's work overall? Tozzi uses the comparison of his book and the vineleaf which falls between his knees. Debenedetti calls this "un sogno di oggettività"; the material given the artist directly from life must gain meaning outside of his life, and the autobiographical cease to appear autobiographical, or to behave as such. It seems to me that Tozzi is here thinking precisely, and quite consciously, like the artisan to whom the idea of signing his work never occurs, but whose effort is no less cognizant and no less a source of personal pride for that. This is one sense of the simile "pampino" or vineleaf in the above citation from *Bestie*: not that the work has dropped incontrollably or automatically from its author, but that Tozzi (like the anonymous artisan) does not willingly examine the conscious creative process in or outside the work of art, seemingly uninterested in the formation of a book; certainly not enough to allude to it in the book itself. The book appears to its readers like the vineleaf, a spontaneous creation of Nature which has in turn been set in motion by some *deus absconditus* who has willed everything. Note that not even in *Ricordi di un impiegato*, where there is the fiction of a diary, and therefore of a writer, Leopoldo, are the themes of form, expression or writing once mentioned. I will also compare this later on to Svevo, with whom Tozzi is often and unfortunately compared; for the moment it is enough to mention that Tozzi venerates a finished work as a thing apart from himself, which in some sense it is, lucidly generated by him but no longer belonging to him: a reluctance or refusal, perhaps, to discuss the artistic process, which has mistakenly been taken as a thaumaturgic fear, or incapacity.

In Tozzi's diaries and journals, even those written as a young autodidact frequenting the public libraries, there is almost no mention of books, nor of ideas. Instead Tozzi records, to excess, sensual impressions. A typical entry reads:

Una ragazza è seduta sui barili legati sopra il suo carro, appuntando i piedi alla inforcatura del timone. E' stata così tutto il tempo della fiera; quando è cominciato a piovere ha aperto un ombrello verde, appoggiandoselo su le ginocchia e su la fronte.
Si cacciava le dita dentro le narici. (Cose 381)

In these notations concerning sounds, sights and smells, Tozzi seldom registers

his thoughts as such. Or rather, his thoughts are a series of imagery. “Io posso sentire i miei occhi che guardano o parlano silenziosamente con la mia anima” (*Opere* 603): the things the poet sees *become* words without the mediation of the intellect. On a rare occasion when he sets down a few lines of abstract remarks they are immediately disallowed:

Quel che ho scritto sopra circa il cattolicesimo (subito dopo mangiato fumando una sigaretta) non è che un’astrazione per reintegrare automaticamente un viluppo di pensieri erranti, uno scarto di idee macchiniali senza un vero *significato* per me, una punta per interpretare il modo di pensare, *uno studio del cattolicesimo*. (*Cose* 382)

“Non è che un’astrazione;” “un viluppo di pensieri erranti;” “uno scarto di idee macchiniali;” one feels that for Tozzi “interpretare” is pejorative. In some of his critical writing and journalism, his most raw invective is reserved for the language of the critic: “i rognosi e stiracchiati giudizi dei nostri pedagoghi;” “sciochezze piatte e rincalgnate;” “scombiccherare di bave cascanti;” professore-ume;” and the eloquent “fili di ragnatela ribolliti nell’acqua dei cavolfiori.”⁷ Writing of the use of abstraction, in an acute article on Pirandello from 1918, Tozzi, while expressing admiration for the author, registers the distance between them in terms of style. Pirandello’s prose “non è una prosa che prende vita dalle parole, ma sono le parole che prendono vita da quel che è dentro.” Tozzi’s impression is that of “un addentellato continuo di astrazioni verosimili,” the “impressione di un mondo astratto” where characters move who seem “addiritura larve e immagini di supposizioni” (*Opere* 1313-19). This style, Tozzi continues, may work when adopted by a Pirandello, but lesser writers, as we read in Tozzi’s essay “Come leggo io,” “piglano di squincio le parole; le adoperano, cioè, non perchè siano stati costretti a scegliere quelle e non altre. Le adoperano con una psicologia approssimativa” (*Opere* 1324-27).

It is just this “psicologia approssimativa” that is entirely absent in Tozzi, so far at the antipodes that we might say that, for him, language itself is unacceptably approximative, or else constantly shifting in its ties with reality. He often feels an acute difficulty in connecting names and things, so that words seem, at one moment, to lack any referent, and the next to weigh so heavily on things that they seem like prisoners’ chains, or even cause forgetfulness like absinthe, as in this passage from the story “In campagna:”

“Egli passava da una parola all’altra, con un senso di stanchezza. Le parole gli scorrevano l’anima come una catena di acciaio. Oppure erano lontane da lui, trasparenti e leggiere: un complesso che non lo riguardava. [...] Vedeva cadere le proprie parole come cose pesanti, come cose misteriose. Una parola per lui era come una pietra. Talvolta gli pareva che essa fosse, per la sua anima, come un velo trasparente, del quale si moveva soltanto la superficie. Ed anche la gustava come un assenzio. Egli la beveva come un sentimento, che prendeva una solidità immobile.” (*Opere* 1042-43)

Certainly, in Tozzi, any signifier or set of signifiers not referring to an absent object perceptible to the senses, or a nominative or nominative construct (which the author favors) is scrutinized, suspect. The tangible, itself under suspicion like all else in the Tozzian world, predominates absolutely in his prose, as if out of fear. The effect on his style is total. Saccone comments: "...i significanti non solo sono in piena evidenza, richiamanti l'attenzione su di sé, ma più in generale il visibile, l'evidenza messa sotto gli occhi del lettore, si accende di uno splendore – e uno spessore – ippereale" (Saccone "Allegorie" 88). This description is exact. Tozzi's description of the fictive world of Grazia Deledda fits his own: "un sogno avvenuto sotto una luce esasperata" (*Opere* 1288). Unfortunately the same "eccesso di sensazioni" in Tozzi's prose has produced a superabundance of critical interpretations that emphasize his lack of control; in the worst of cases, as with Russo or Sapegno, of lack of artistry. Once the idea is admitted that automatism (lack of conscious control) provides us with the key to the artist's work, or the quality of that work, there is a demand for convincing documentation which, if it fails to demonstrate automatism in the artist, may, however, lead to the charge of automatism in the critic himself. Instead, Tozzi used his artistry to create the new prose described by Saccone, a prose which, Tozzi writes in *Realtà di ieri e di oggi*, a writer "invece di fare molto agevolmente l'istrione, menando i [...] personaggi per quelle fila che sono repete indispesabili a un buon romanziere...", wishes to "lasciare inalterati, così come sono e si presentano in una qualunque porzione di realtà guardata, tutti gli elementi della vita" (*Realtà* 90).

Why would an artist do this? At times Tozzi's goal seems less artistic than epistemological. For in the tireless catalog of "porzioni di realtà guardata" – mainly notations of visual data – that forms *Bestie*, he seems to be giving preliminary form to an epistemology. That is, in endlessly collecting narrative *exempla*, Tozzi appears to be looking for a primitive or intuitive truth (the clear and distinct notation of the external world) on which to base some general affirmation. But there is an endless suspicion that negates the reliability of that data; the figure of *interrogatio*, or questioning, which predominates in his work nearly takes Tozzi to a position akin to what we call skepticism. But the principle goal of skepticism is mental imperturbability by way of a suspension of judgement: truth is not an ultimate goal. I am not suggesting that Tozzi was consciously pursuing philosophy, or that he was well versed in philosophy. His work, however, is full of more or less formulated primitive epistemological questions in which doubt and suspension of judgement are main features. Looking at his own work, Tozzi does not even share the Viconian sense of *verum ipsum factum*: that the condition of knowing an object, a book, an institution, is having created it. In other words, if it is true that only God can have entire knowledge of things, because only He is Creator – as Croce writes of Vico's gnoseology "a Dio creare, all'uomo il solo cogito" – then man will go

endlessly gathering elements of reality, without ever gathering all, without, in short, summing up. This is a description of human cognition (which is never complete), and I think also a description of Tozzi's poetic operation. To God *intellegere*, to man *cogitare*: a proclamation of simple consciousness, infinitely repeated. The certainty, the truth of consciousness, is not science, but is not therefore false; the one truth of simple cognition is the repeated indication of being. So that Tozzi's endlessly varied descriptions of reality, clear as they appear, are rather descriptions of his own psychology than a means of appropriation. And like Greek runner Achilles who infinitely draws nearer to, but never reaches his competitor, Tozzi is always in the act of approaching, but never appropriating, that reality. His is an anatomy, a cataloging, not an explanation.

It has been said that Tozzi is incapable of forming a coherent intellectual discourse.⁸ If by "intellectual" is meant "abstract" or critical, then it would seem, rather, that his is a refusal. Tozzi shows every sign of consciously and vehemently *rejecting* abstract analysis as operating procedure. He suspiciously barricades himself at the antipodes. And he carries this so far as to deliberately place into relief and subvert that absolute abstraction, time. In *Con gli occhi chiusi*, for instance, though he presents the physical growth of the protagonist from childhood to youth to adolescence, Tozzi seems to wish to undermine any sense of historicity: narrative fragments are separated by asterisks; scene after scene begins with "talvolta" or is presented in the imperfect form which might signify a temporally unfocused past; and at one point the narrator, wholly unexpectedly, appears in the first person and just as promptly disappears. Mentioning time, in *Realtà di ieri e di oggi* Tozzi writes: "E' necessario convincerci che il nostro pensiero non lega l'avvenire al presente, ma il presente al presente" (54). And in fact the recurrent use of the imperfect as a narrative tense may diminish the sense of a history, presenting, rather, a cadence ruled by a capricious memory. For Pietro, protagonist of *Con gli occhi chiusi*, the substantial or sensual world is keenly registered, but there is not that capacity for generalization which would produce temporal or conceptual continuity and render the world a solvable enigma:

Si sforzava d'essere soddisfatto e di affezionarsi alla scuola; ma gli pareva che i giorni fossero così staccati e separati l'uno dall'altro che sentiva prendersi dallo scoraggiamento. Il giorno dopo non era capace più a ricordarsi e a raccapazzarsi del giorno avanti; e provava difficoltà a pensare ai giorni successivi. (*Opere* 94)

And again, in *Bestie* (*Opere* 94): "Quando penso che io sono fatto di tante strisce che corrispondono ad altrettanti giorni, mi domando se esisto io o le cose che ora ho dinanzi agli occhi. E mi domando cosa significa vivere." We know from *Novale* that Tozzi found, in the work of William James and other psychologists, confirmation of what his own poetic intuition had suggested concerning the brevity of, and fragility of, psychological states and the

susequent lack of a sense of unified identity.⁹ As with so many passages of Tozzi's work, it is difficult to see how the composer of this analysis could be so entirely confused, by so many critics, with his nonplussed protagonist.

It helps to think back to the book that the young narrator of *Bestie*, observing the carriagemaker, dreams of one day writing: a book both "differente a tutti" and "ingenuo." Different from every other *because* it is naive? Could the naïveté then be willed? The Irish poet Yeats, who in contrast with Tozzi was explicit and programmatic with his claims of automatism, particularly in *A Vision*, recalls in that book what is, after all, a platitude concerning poetic composition:

There is a letter of Goethe's, though I cannot remember where, that explains evocation, though he was but thinking of literature. He described some friend who had complained of literary sterility as too intelligent. One must allow the images to form with all their associations before one criticizes. "If one is critical too soon," he wrote, "they will not form at all." If you suspend the critical faculty, I have discovered, either as a result of training, or, if you have the gift, by passing into a slight trance, images pass rapidly before you. If you can suspend also desire, and let them form at their own will, your absorption becomes more complete and they are more clear in colour, more precise in articulation, and you and they begin to move in the midst of what seems a powerful light (Yeats 49).

Many critics have noted the extremely vivid and precise visual imagery in Tozzi, calling certain evocations "visions" or "hallucinations" – words which suggest lack of control. Instead, Tozzi consistently recreates a program which negates analysis and invalidates theory. We see him following an analytic procedure the general terms of which he is permanently wary of setting out. He moves suspiciously, by metaphor, metonymy, allegory. In one of his last novels, *Gli egoisti*, Tozzi for the first time (apart from the brief allusions in *Bestie*) presents the figure of the artist, Dario Gavina. It is the most analytical, and, we are told by the artist's son, Glauco Tozzi, the most planned book by his father; more important, it is the only novel which includes attempted examination of the creative process. Accordingly, the protagonist appears – at least compared to Remigio Selmi of *Il podere* or Pietro Rosi of *Con gli occhi chuisi* – to be "balanced;" Dario Gavina has a lover, Albertina, and friends; in short he appears less a prisoner of his inner life (though, it might be said, victim) than other Tozzian figures. Of Dario, Tozzi writes: "Ma i ricordi della campagna doventavano sensazioni musicali e i pensieri di Dario erano suoni." His thoughts are pure sounds; allegorically, visual images. And in a passage of acute analysis, Tozzi continues:

Quando i suoni nascevano egli non poteva udirli subito; come se glielo impedisse una sordità implacabile; ma, un istante dopo, li percepiva con chiarezza, sebbene un poco più distanti. E poteva scriverli senza nessuno sforzo di attenzione. Gli era come proibito di

prendere parte con la volontà a questa creazione; e si sentiva come costretto a obbedirle. (*Opere* 462)

Here we must state the obvious. Tozzi is describing the unmediated act of creation known to many artists. It is very unlikely that this fictionalized analysis is itself a celebratory manifestation of that type of involuntary inspiration. I use the notion of celebration because there is no depreciatory tone whatsoever; Tozzi never speaks of this manner of working (which we should be wary of assuming is his own) as a handicap; on the contrary, there is a sense of exhalation. “Pare che pensi anche il mio corpo,” he writes in *Novale*. Not “only” but “also” the body. In a much quoted passage of a letter to his wife, Emma, dated July 25, 1918, Tozzi reports having completed *Il podere*:

Il libro è finito... lo non so *quel che ho fatto*. Non lo so. Mi sono provato a rileggere, ma non ci capisco niente. L'ho finito a mezzanotte. Ora mi viene la voglia di stracciarlo, come se mi dovesse vendicare di averlo scritto. Pensa che io non riesco a sapere *che cosa è!*... Ma deve essere bello, perché ho detto quel che da tempo sentivo che dovevo dire. (Cesarini 219)

The critics I have mentioned (and all others, as far as I am aware) always omit the rest of the letter. It would be well to cite further. Tozzi describes the finished work as “una cosa asciutta e arida che sia doventata molle ed esuberante”: from abstraction to physicality, what the writer “doveva dire”. He then goes on:

I personaggi di primo piano sono 5; altrettanti quelli di secondo e una dozzina gli altri. Ho preso parte intensamente alla loro esistenza; tanto che ci credo ancora. Ma bisogna assolutamente che riveda certi luoghi che per lettera non indico. Ora, mi è possibile discutere gli stati di animo dei personaggi; e quindi posso farli profondo quanto voglio e metterci quel che voglio... (219).

Instead of “automatic” writing or writing “under dictation,” we have an author who vaunts (somewhat contradictorily, though contradiction itself is a way of subverting theory) of his total control of his material, who feels “un orgoglio ingenuo d'essere un creatore” (from a letter, also to Emma, dated two days before), and who is planning revisions of weak points which he is capable of singling out in his book. And it is clear that Tozzi, in the words of Debenedetti:

...vuol narrare, prendere i personaggi della vita, trasformarli in quei simulacri di cera che i maghi si fabbricano per le loro operazioni, trafiggerli, ferirli, piegarli in posizioni differenti dal vero, per restituirli trasformati, presi in un altro giro di destino, alla vita narrativa. (57)

And again, in *Bestie* Tozzi writes: “Ma ora avrei voglia di scrivere una novella, i cui personaggi fossero burattini” (*Opere* 594).

We have gone from automatism to Flaubert. To insist, as do the critics mentioned, that for Tozzi, writing was the only way he could appropriate that reality which otherwise escaped his possession and understanding, that his is in some way a thaumaturgic exorcization, leads us to no specificity: the same might be said of scores of artists, including an author at the antipodes of Tozzi in terms of method. “On ne choisit pas son sujet,” Flaubert writes. “Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent pas. Le secret des chefs-d’œuvre est là, dans la concordance du sujet et du tempérament de l’auteur.”¹⁰ We might turn the latter part of the statement around for Flaubert and say: the secret is often in the *disconcordance* between the subject imposed and the author’s temperament, or what he believes his aim to be. Flaubert, much more than Tozzi, underscores the suffering caused by the divorce between his conscious, artistic will, and the works which impose themselves on him. “Ce qui fait que je vais si lentement,” (Flaubert writes), “c’est que rien dans ce livre n’est tiré de moi, jamais ma personnalité ne m’aura été plus inutile... *Saint Antoine* ne m’a pas demandé le quart de tension d’esprit que la *Bovary* me cause...” (Flaubert 111). Yet Flaubert is the model of the author who leaves nothing to chance, weighing all, achieving exactly what he wants through patient elaboration and relaboration. His method is painfully analytical. On the surface, Tozzi seems the opposite, yet there are similarities, or perhaps antinomies which spring from the same root. The existentialist Sartre, in his study of Flaubert, *L’Idiot de la famille*, examines the analytical method in Flaubert, which, according to Sartre, is a manifestation of the domination of Flaubert *père*: “le père ennemi, installé en lui, comme une force étrangère, le domine et le dirige à son gré” (498). This analytical bent does not correspond to Flaubert’s needs:

Voici donc l’analyse, comme schème opératoire, introduite sournoisement en Gustave et se substituant chez lui à l’expérience acquise, devenant, de par l’autorité paternelle, un impératif méthodologique et se prétendant équivalente à l’expérience existentielle. (488)

Leaving aside filial similarities, is this not, wholly inverted, exactly what happens with Tozzi? I mean that experience for him becomes the operative imperative, substituting all explicit analysis. Yet Tozzi, like Flaubert, is conscious of the imposition, doing his best to convert it to his advantage and, we know, succeeding. To hypothesize a Tozzi “more capable of dominating his work” is as useful, in evaluating his work, as imagining a Flaubert satisfied with a first draft. Tozzi’s is an anti-analysis, an examination by imagery and metaphor; allegory, in the case of *Gli egoisti*, and, it might be said, all of his writing. There is throughout his work a studied insistence on the *lack* of, even a refusal of understanding, of impressions suffocating comprehension, of pure reaction, paranoic or ecstatic. We might amend Debenedetti’s comment that Tozzi narrates because he cannot explain, and say he narrates by refusing to explain. Or by explaining in a new way. Why else, for example, the hyperbolic insistence, in

this fragment from *Bestie*, on the lack of understanding of an event which few would remember, much less ponder for years?

Non so ancora spiegarmi, da otto anni, perché la mia amante, una volta, dopo aver bevuto la birra, chiudesse con il ventaglio aperto, dentro il suo bicchiere, una vespa che v'era entrata.

Prima era entrata nel mio; ed ella l' aveva guardata sorridendo, divertendoci quasi. Io cercai di farle muovere il braccio, ma ella, con tutta la sua forza, non mi dette retta. Mi disse:

- Parliamo d' altro. (*Bestie* 602)

In another part of *Bestie* there is a series of impossible questions:

Ma perché, dunque, quando due briachi cantarono io non chiusi la finestra? Perché la loro voce mi dava una gioia irrefrenabile, una contentezza che non mi faceva star fermo? Sapevo forse spiegarmi quel che fosse avvenuto? Non potevo io aver ucciso molta gente? Di che cosa temei, all'improvviso? Perché non morii in quel momento di dolore? (588)

Tozzi seems more obstinate than inarticulate. Stated more logically, his major theme consists of calling attention to the limits of his characters' capacity, or even refusal, to apprehend general relations of particulars. In addition, Tozzi, as in the quote above, often puts together particulars which cannot be related. Again, it is a good idea to examine closely some of Tozzi's critical work, particularly the section of *Realtà di ieri e di oggi* called "Verità psicologiche." In the 1918 article entitled "Le nostre ombre" he writes: "quando il significato della nostra realtà è stato messo in moto, sarebbe difficile pretendere che continuassimo a fare una distinzione qualsiasi tra noi e quelle verità che vogliamo imporre" (*Pagine critiche* 102). The radical suspicion concerning the nature of reality renders truth entirely relative. Tozzi will extend his reflections on the nature of reality to the shifting character of a text. For Tozzi, a text, his own and others', is consubstantial with that natural reality which must remain inexplicable. There is no *verum ipsum factum*. Mobile, swaying, shattered, unreal, the world deters generalization; the text deters paraphrase. In carrying his attitude towards his own books and his method of reading the work of others, he uses a method of confounding or destroying the distinction between a system of signifiers (the book) with the world of the signified. Let us recall the metaphorical and metonymic equation vineleaf=book in the narrative of *Bestie* discussed above. In another part of *Bestie*, the pair reappears:

Quel che vedo e penso è come se lo leggessi.

Leggerò, forse, fino a stasera; ma il libro non lo chiuderò: resterà aperto tutta la notte e troverò i sogni su le pagine come se fossero figure.

In vece, no. Allora percepisco solo le cose, che stanno vicine a me: e, perché sono seduto sotto la mia pergola, mi metto a guardare un pampino: forse, uno dei più larghi. Perché

non capisco quel che fo, lo strappo dal tralcio e lo butto dietro di me, di là dal pancone verniciato di verde.

Il sole, tra gli altri pampini, taglia gli occhi con i suoi pezzetti di vetro.

Una cavalletta mi salta su una mano. (*Opere* 612)

Here, the real world and the mental world, like the world of dreams, are texts to be deciphered. Once again, the symbolic status of language is de-emphasized by turning everything to symbol, but for Tozzi one cannot observe this *forêt des symboles* with any regard of familiarity nor with any comprehension. If he consciously or unconsciously adopts allegory as his main figure, it is allegory without a referent, or a referent which is inscrutable. The image of reality as allegorical code is then refused ("In vece, no. Allora percepisco solo le cose...") in favor of direct perception, without the mediation of code, a world which, however, proves to be wholly inscrutable, which can be analysed, but without conclusion. The narrator's inability to decipher reality suscites in him a blind, destructive violence as he tears away the vineleaf: symbol, elsewhere, of the book, or of world as book. But Nature remains inscrutable as the sun, unblocked by his violent action, cuts the narrators eyes with shards of glass and a locust (devourer of crops) jumps on his hand (and we should recall that the word "cavalletta" means also an importunate, troublesome being).¹¹ The world, which had seemed to offer itself for decoding, turns into an inscrutable block: of perceptions, or perhaps of enigmatic signs. "Perché quando il significato della nostra realtà è stato messo in moto, sarebbe difficile pretendere che continuassero a fare una distinzione qualsiasi tra noi e quelle verità che vogliamo imporre [...] Non ci può essere, nella vera letteratura, nessun orientamento spirituale," he writes in the essay "Le nostre ombre" (*Pagine* 102). Tozzi's authorial strategy consists of fashioning, as artisan, disorientation: a removal of bearings before the world as well as before literature.

What is at the root of this displacement? One analysis can be found in the following passage from *Tre croci*, rightly identified by Eduardo Saccone as central towards understanding the process of disorientation; central also, I think, in understanding Tozzi's metaphor-metonymy of book and vineleaf, word and world. Giulio Gambi (probably the most lucid of Tozzi's characters, the most aware of his predicament), against the backdrop of the whole of Siena (the world, for Tozzi) is speaking to the French Nisard:

Mi ricordo di quand'ero giovane. Bastava che restassi una mezz'ora solo e non avessi niente da fare, perché mi venisse una specie di sospetto che mi faceva paura. Io non ero né meno sicuro di vivere. Il sospetto che avevo non glie lo so spiegare; ma cercherò di farglielo capire. Lei sognando, qualche volta, ha certamente avuto nello stesso istante una sensazione vaga, non si sa se con piacere o con dolore, che le impediva di credere al suo sogno; e avrebbe voluto che fosse stata la realtà, invece. Ma quella sensazione staccava il suo sogno, lo teneva discosto, senza riuscire però a fare di lei stesso e del sogno una cosa sola. Ebbene la realtà – la chiamano realtà – che m'era intorno, mi faceva

lo stesso effetto. Io non sapevo se quel che vedeva era un sogno più vasto, continuo, a cui mi ero abituato; e del quale soltanto poche volte avevo coscienza. Per farla capire meglio, immagini che il presente stesso era per me il senso d'una realtà convenzionale. (*Opere* 238)

Saccone correctly identifies the key word here as *sospetto* – the “sospetto radicale, che in qualche modo la [reality] sospende, la rende incerta, insicura, anche irreale” (“Cambioli” 166). And the suspicion we begin to entertain is that Tozzi, who confounds, willingly or unwillingly, the perceived irreality of the world with the radical irreality of the word, is aware, before his time, that a text, even his own, is as permanently inexplicable and unstable as the mobile nature of the elusive reality he describes. Giulio Gambi’s suspicion, and that of the Tozzian character in general, does not even lead to the threshold of the level of cognizance of even the most “inept” of Svevo’s personnages. The Tozzian protagonist’s awareness is simply the verification of the stupor with which he reacts to instability. According to Borgese, “L’introspezione scava soltanto nell’emozione e nel dolore, ed è austera appunto perché incon-cludente e disperata; l’esame di coscienza, fatto ad occhi chiusi, è una discesa da palombaro entro un’umanità e una natura che reagiscono alla vita con contrazioni, ad altri impercettibili, di spasimo” (Debenedetti 220). The quote regards *Con gli occhi chiusi*, but is as true for any of Tozzi’s characters. In fact Pietro Rosi is reported by Tozzi as possessing an awareness that he is, according to Debenedetti,

...un recluso dietro quella frontiera che sono gli occhi chiusi: la quale lo taglia fuori dalla realtà giudicabile, agibile, che è la vita concreta, condivisa con gli altri, “prigioniero”, dice con esclamazione dolorosa, di “quella sua vita interiore che gli si sopraponeva sempre!” E la sua mancanza di presa efficace, attiva, è constatata fin da subito: “gli pareva che le persone intorno a lui agissero come nei sogni.” (Debenedetti 223)

Is not considerable detachment required in order to create characters and situations illustrative of this condition? In contrast, Svevo’s characters, though treated with more perceptible irony, are closer to their author; one mark of their great difference (besides the fact that the Svevian protagonist is usually a *writer*, an activity inconceivable for the Tozzian counterpart) is the fact that Zeno Cosini is armed with the tools of Freudian analysis, although his use of them is suspect in terms of the degree of self-awareness thus attained. (Luigi Baldacci is right in pointing out that as regards authorial strategies, Svevo, especially in *Zeno*, speaks the *koine* of modern culture, which is still our language, while Tozzi, in comparison, is willfully primeval, though the very fact that he has remained pre-Freudian, while his analytic method, which divines the same material, is modern, gives him an advantage, in the long run, over the Triestine.)¹²

So Tozzi “rappresenta in quanto non sa spiegare.” In considering Tozzi’s

important essay "Come leggo io," most critics have singled out the following passage:

Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi *misterioso* atto nostro; come potrebbe esser quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede e poi prosegue la sua passeggiata. (*Opere* 1325)

Emphasized by Tozzi by its placement in italics, the word *misterioso* has also been featured in support of the view concerning the author's incomplete dominance over his material. But Tozzi here speaks precisely of "l'intuizione," that is, of the realization and expression of a fact without the aid of a rational, deductive or inductive process. And by simple statement, narrative is inferred: "l'intuizione e quindi il racconto." Narrative is identified with, and born out of, the *absence* of exegesis. The author continues:

Con il mio sistema, che del resto è soltanto per mio uso e consumo, io *scompongo intuitivamente* qualunque libro; e posso, senza scomodarmi, tener d'occhio lo scrittore in tutti i suoi elementi. Così, ci vuol poco anche a sentire quanto "pensiero" c'è dentro; perchè il temperamento di un qualsiasi scrittore si conosce soltanto mettendolo a prove decisive. (1325)

It does not appear that Tozzi is here indicating an absence of control over his writing, a removal of responsibility and of author or authority, but on the contrary a close division between what he considers the essential and the accidental in his construction of narrative. Seen in this way, the insistence in "Come leggo io" on both artisan-like *maitrise* and the mysterious is not contradictory but, simply, a way of stating that a given subject matter calls for certain stylistic approaches. I mentioned Joyce some time ago. The imitative techniques so successfully employed in *Ulysses* in rendering the subconscious mind, and the stylistic incorporation of the novel's themes, can, I think, be quite rightly compared to Tozzi's deployment of imagery in novels like *Con gli occhi chiusi*, where the protagonist is, in Tozzi's words, "prigioniero di quella sua vita interiore che gli si soprapponeva sempre."¹³ Tozzi's, like that of Joyce, is one of the destructive discourses of the early twentieth century, and "Come leggo io" may be read as, if not a manifesto, a notice of heterodoxy. It would be a mistake, in approaching Tozzi's work, to entertain the notion that there is a sort of exegetical, ideological center that defines, gives meaning, designates and holds the structure together, or that Tozzi wished for, but could not form, that center. Decenteredness is a main theme. The restlessness of Tozzi's transcription is a technical device; the series of unanswered questions in *Bestie* ("Sapevo forse spiegarmi quel che fosse avvenuto? Non potevo io aver ucciso molta

gente? Di che cosa temei, all'improvviso? Perché non morii in quel momento di dolore?”) the intuitive foundation of an epistemology (to which we are growing used today) based on the lack of center, of ideology.

The Johns Hopkins University

NOTES

- 1 The new “percezione intima e spirituale,” Tozzi writes, makes for “maturazioni stilistiche che ormai non possono tardare, perché coincidono con nuovi stati d’animo.” See Tozzi, *Realtà* 54.
- 2 See, for example, Ferroni 116-23, where the critic and historian repeats Debenedetti’s formula. See also Saccone, *Conclusioni* 82, in which Tozzi’s automatism is discussed; also Balducci where *biografismo* is a main component, as well as recent essays by Pampaloni and others in *Per Tozzi*.
- 3 It should be noted that in many segments of *Bestie* the narrating “io” presents a family history quite different than that of the author: clearly the book is not meant as autobiography. See also Tozzi, “Autorecensione” 191-92.
- 4 For the most benign interpretation of Tozzi’s incapacity, see Debenedetti 55-107 and 125-256; in particular the pages on *Con gli occhi chiusi* 202-39. An example from Debenedetti 161: “La disperata situazione che fa di Tozzi un narratore è proprio l’incapacità costituzionale che egli ha di assimilare quel passato...”
- 5 An example of this erroneous stance is in Sapegno: “... erano negate al Tozzi sia la possibilità di obiettivare i dati della sua psicologia in forme narrative, in personaggi e vicende capaci di una almeno relativa autonomia... una sensibilità ancora indiscriminata e priva di giustificazioni, assai più vicina insomma al documento umano che non all’opera d’arte” (390). See also Gargiulo 82.
- 6 See Saccone “Le allegorie” (82), in which there are the following allusions to automatism: the “impersonalità, che esclude l’intervento della volontà del soggetto, o quanto meno la pone fortemente in questione, non però alla maniera di un naturalista, piuttosto di un surrealista, o una sorta di scrittura automatica in effetti, o sotto dettatura.” And again: “... questo accecamento, questa chiusura degli occhi che gli ha pur permesso di vedere” (77). And: “Sarebbe troppo facile sbarazzarsi di un tale testo invocando la scarsa capacità, o addirittura l’incapacità di Tozzi a mettere insieme un coerente discorso intellettuale” (81). Saccone, however, compares Tozzi accurately to the figure of sorcerer, who may be a careful technician, but who unleashes powers superior to himself. This is still, of course, a description of the act of writing in general.
- 7 Tozzi is quoted in Pampaloni 99. See also Tozzi’s essay “Arturo Rimbaud” in *Pagine* 307: “Il Rimbaud procede... per mezzo d’immagini la cui sensibilità logica bisogna cercarla in certi inattesi significati, a cui una musica intima e compatta aggiunge una specie di fascino. La sua poesia è una delle meno analizzabili e una delle più *indovinate...*”
- 8 See Saccone, “Le allegorie” 81. The critic does caution, it is true, against dismissing Tozzi’s pronouncements as naive, which is perhaps to say that in his critical writing, Tozzi uses a language which has not yet been understood. Certainly the question of what Tozzi meant by such words as “lirica,” “parola” and “anima” has not yet been convincingly answered.
- 9 See on this point Saccone “Le allegorie” 94: “Quanto al tempo – ed è il secondo punto che discende o si accorda col primo – quello di cui qui è questione non è né un presente, né un passato, o un futuro referenziali, ma un tempo allegorico, un tempo puramente narrativo: il tempo della narrazione. [...] presente, passato e futuro si alterano senza che nulla veramente cambi o importi...” See also Tozzi *Novale*, especially the letters dated 9/29 and 12/15, 1907.
- 10 This quote from Flaubert is the jacket blurb for the Seuil edition, in 2 vols., of his *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions de Seuil, 1964.
- 11 Equivalence vineleaf/book also in Tozzi: “...dirò che un periodo scritto male ma di buono

scrittore, si distingue subito da un periodo scritto male da cattivo scrittore. Non è possibile ingannarsi, quando s'ha un poco di pratica!... come il contadino che al colore del pampano riconosce se la vite è stata assistita o no" ("Come leggo io" 9).

12 Cited in Luti (XI).

13 Samuel Beckett wrote of *Finnegans Wake*: "Here form is content, content is form... His [Joyce's] writing is not about something, it is that something itself... When the sense is sleep, the words go to sleep" (14).

WORKS CITED

Baldacci, Alberto. *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento*. Anzio: De Rubeis, 1994.

Beckett, Samuel, et al. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. New York: New Directions Books, 1962.

Cesarin, Paolo. *Tutti gli anni di Tozzi*. Montepulciano: Editori del Grifo, 1982.

Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del novecento*. Milano: Garzanti, 1971.

Ferroni, Giulio. *Storia della letteratura italiana. Il novecento*. Torino: Einaudi, 1991. 116-23.

Flaubert, Gustave. *Extraits de la correspondance ou Preface de la vie d'écrivain*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

Gargiulo, A. *Letteratura italiana del novecento*. Firenze: Le Monnier, 1940. 82-85.

Luti, Giorgio. "Introduzione," to Federigo Tozzi. *Opere. IX-XXXII*

Pampaloni, Geno. "Tozzi critico." *Per Tozzi*. Roma: Editori Riuniti, 1985. 98-105.

Saccone, Eduardo. *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del novecento*. Napoli: Liguori editori, 1988.

_____. "Le cambiali di Tozzi". *Modern Language Notes* 104 (1988): 151-88.

_____. "Le allegorie di Tozzi". *Modern Language Notes* 108 (1993): 87-112.

Sapegno, Natalino. *Storia della letteratura italiana. La letteratura del Novecento*. Milano: Garzanti, 1987, 2 vols.

Sartre, Jean-Paul. *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1971-2.

Tozzi, Federigo. "Arturo Rimbaud." *Pagine critiche* 307-12.

_____. "Autorecensione a Bestie." *Pagine critiche* 191-2.

_____. "Come leggo io." *Opere* 1324-7.

_____. *Con gli occhi chiusi*. *Opere* 4-158.

_____. *Cose e persone*. Firenze: Vallecchi, 1981.

_____. *Gli egoisti*. *Opere* 449-504.

_____. "Le nostre ombre." *Pagine critiche* 101-4.

_____. *Novale*. Firenze: Vallecchi, 1984.

_____. *Opere*. Milano: Mondadori, 1987.

_____. *Pagine Critiche*. Pisa: Edizioni ETS, 1993.

_____. "Per l'arte di Grazia Deledda." *Opere* 1284-88.

_____. Quel che manca all'intelligenza." *Opere* 1280-83.

_____. *Realtà di ieri e di oggi*. Montebelluna: Edizioni Amadeus, 1989.

Yeats, W.B. *A Vision*. London: Arena Press, 1990.

Parenthetical Statements and Narrative Voices in Elsa Morante's Fiction*

Parenthetical statements are one of the trademarks of Elsa Morante's narrative techniques. However, if we examine the bibliographies that have appeared in the last decade, including the one compiled in the two volumes of the author's complete works, *Opere* (edited by Carlo Cecchi and Cesare Garboli), we notice that to date critics have ignored almost entirely the function of parentheses in Morante's fiction. This is surprising because the innumerable intervening statements are of a great variety and although they are usually brief and do not appear as actual digressive micronarratives,¹ they are all clearly instrumental in underlining some information needed to construct a particular truth about specific characters or events, or even about the narrator. In short, Morante's parenthetical statements are much more than a stylistic technique, they are in fact an essential feature of her narrative discourse.²

Since the author's death, in 1985, we are finally seeing some new engaging close readings of her texts³ which also take into consideration familiar aspects of her style and language. For example, more recently, in the 1994 proceedings, "Vent'anni dopo *La Storia*. Omaggio a Morante," we find an excellent article by Pier Vincenzo Mengaldo, "Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante," which focuses on some of the author's recurring linguistic features. Unfortunately, this insightful analysis deals exclusively with lexical issues (with, as he puts it, "materia lessicale" and "aggettivazione"), and only once Mengaldo mentions, indirectly, I must add, authorial assertions "i frequenti incisi per lo piú parentetici" (19).

I would think that, even for the obvious reason that parenthetical statements slow down our reading, as they force us to focus on certain words, expressions, statements, descriptions, events, or characters, one would be tempted to examine Morante's persistent use of authorial intrusions and see if it is a carefully cultivated strategy that discloses much more than a personal stylistic trait. I should clarify that here I am speaking exclusively of statements that appear between actual parentheses. A complete explanation of the overwhelming number of parenthetical assertions that appear between other forms of punctuation (especially commas) and in a variety of subordinate clauses, may indeed prove to be much too difficult, if not unrealistic (even with the help of an

electronic text, as I have been conducting part of my research in the last few years).⁴

In Morante's novels the reader will notice quite easily that inside and outside the parentheses, in addition to the voice of the narrator (omniscient or otherwise) there is another distinct voice that narratologists usually identify as that of the implied author. These parentheses compel us to shift our attention from the narrator's storytelling to the presence of an even more authoritative voice that here I often refer to as the author's phantasm.⁵ And it is also through the juxtaposition of these voices that Morante fuses in a most unusual and brilliant fashion, fiction and facts, dreams and reality.

As a minimal illustration of this phenomenon here I must limit the examples to a few parenthetical statements from *Menzogna e sortilegio*, *L'isola di Arturo* and *Aracoeli*. Naturally, a more extensive and also more representative catalogue of samples from Morante's work would reinforce my argument demonstrating how the author has exploited, consistently, this stylistic device, both as a narrative strategy and as a psychological tool. In the space allowed and for the purpose of this paper it is sufficient to see how, beginning with her first major novel, Morante narrates constantly on different levels, and speaks frequently to the readers through a distinct voice which is clearly not always the one of the narrator. The examples that follow come from the introductory pages of *Menzogna e sortilegio*, where we first meet the I-narrator Elisa. From the opening chapter we notice that the parentheses vary from your typical, or if we wish classical interjection:

E la mia madre adottiva, pur non risparmiandomi talvolta le sue beffe (bonarie quasi sempre, ma in qualche occasione crude e brutali), tuttavia rispettò le mie consuetudini e non permise a nessuno di turbarle. (12)

Difatti, pur essendo per inclinazione e gusto suoi propri (non per nequizia della società o del destino), un'avventuriera dissoluta, ella si serbava tuttavia costante e devota nei suoi veri sentimenti. (15)

To authorial interventions:

Preferendo la sua presenza immaginaria (trasfigurata e dormata dalla mia immaginazione secondo i miei desideri), alla sua presenza carnale. (15)

Solo mio compagno, dentro la stanza, è Alvaro, il quale è una creatura vivente, sì, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandovi la spiegazione del mistero, come nei romanzi polizieschi, alla fine del volume). (17)

In realtà, la mia vita (intendendo con la parola vita quelle prove, incontri ed eventi che compongono l'esperienza d'ognuno), la mia vita s'arresta al giorno che mi vide, bambina di dieci anni, entrar qui per la prima volta. (17)

While others point clearly to autobiographical allusions:

Dapprima (ero appena una ragazzetta ancora), il mio non parve che un gioco, o un dilettoso esercizio. Richiusi i miei libri, io mi compiacevo di architettare, nella fantasia, vicende e storie di mia propria fattura, modellate, s'intende, sulle mie favole predilette. Or sebbene le trame da me immaginate variassero secondo i miei umori quotidiani, i protagonisti di esse, invece, eran sempre simili l'uno all'altro (se non proprio uguali), e quasi congiunti da una stretta parentela. (22)

In tal modo, il mio interesse per il fantastico esercizio raddoppiò, e la mia stramba epopea (la quale come certi romanzi pubblicati a dispense, non giungeva mai a conclusione), la mia stramba epopea, dico, m'avvinse al punto che la sera, addormentandomi, io smaniavo di giunger presto alla mattina, per riprendere il filo dell'avventura interrotta. (23)

In these and other obvious intrusions which range from purely descriptive addenda to careful metanarrative suggestions, we find the implied author making personal comments (including about her narcissism), explaining her metamorphosis, describing characters, places and events with additional details, interpreting important comments, or speaking directly to the readers. And, just as important, many of the parenthetical affirmations are instrumental in instilling an element of aesthetic and critical distance which helps readers and narrators to step back, briefly, from the story and thus preventing them from getting completely involved in the world/reality of the characters and events under scrutiny. This is the same type of distance that the author also employs for unveiling the hidden-selves of her narrators.

As brilliantly demonstrated by Marco Bardini and Manuela Scarano in the volume *Per Elisa*, psychoanalytical interpretations are essential for a deeper understanding of Morante's main characters and of her work in general. For practical reasons of space here I do not discuss the Oedipal complex that we find in practically every work of Morante, nor any other Freudian, Laingian or Lacanian interpretations which can be applied to the author's fiction and especially to her manifestations of "nevrosi narcisistica" (to quote Cesare Garboli),⁶ or "masochismo nichilista" (see Pupino 1968). In a chapter of my work in progress I discuss how "Hamlet" and "Oedipus" are two key literary and psychological figures frequently alluded to in our author's poetry, fiction and essays. Without having to recall the numerous instances, here I will just mention that in Morante's *opus* we recognize familiar voices that allude repeatedly to specific traumatic and conditioning factors, from childhood and adolescence, which may be at the foundation of a life-long unhappy drama that we see portrayed in both her male and female I-narrators (and which are at the end, in *Aracoeli*, all perfectly incorporated in Manuele).

For Elsa Morante narrating was certainly a passion and an art, but perhaps it was also a form of exhibitionism and, more importantly, a much needed (self)therapeutic experience. Her possible worlds are in many ways both a

public and a private performance through which the second-self of the implied author, of the narrator, of some central characters, and of the real author meet in a variety of confrontational I-Other, love-hate, or even sado-masochistic relationships. In the act of writing the author reflects part of herself, while at the same time she is able to distance herself from her narrators and main characters. In short, she uses her fiction not so much as a mirror of her "social-self" (which was minimal indeed, especially from the Sixties on),⁷ but as an instrument for unveiling the different, "real" and "false" selves (see R. D. Laing), which are hidden in her "alibis" represented by narrators and central characters like Elisa, Andrea, Arturo, Pazzariello, Ida, or Emanuele. Other alibis are embodied in central characters who play the role of fathers and mothers of protagonists such as Teodoro, Wilhelm Gerace, Giuditta, or Aracoeli, who are also tormented by unrequited love and personal disappointments.

Narcissism⁸ is a dominant motif in all of Morante's work. Among her early critics no one is more emphatic than Carlo Sgorlon in suggesting an actual flirtation by the author with her own autobiographical elements. I would definitely extend Sgorlon's observations, which are based on *Menzogna e sortilegio* and *L'isola di Arturo*, to her other writings; but I am not sure that, as the critic also suggests, this is a form of "civetteria narcisistica" (cfr. Sgorlon 1972). There is too much suffering in the narcissism of her "alibis" for us to see it in terms of an enticing manifestation of "coquetry." Her "alibis" are all projections of an autobiographical narrator who, tormented, seeks relief (catharsis?) and hope (like a Sheherazade) through her storytelling. Perhaps Cesare Garboli's diagnosis of Arturo's malady as "nevrosi narcisistica"⁹ is one of the best diagnoses of Morante's narrator-protagonists. Hardly by chance, as we see in *Aracoeli*, Emanuele confesses that he is afflicted by "neuroses" and that as a child he was "Narcissus-like."¹⁰ In essence, all of Morante's major narrators crave affection, are obsessively concerned with feeling unattractive, and often manifest a very low self-esteem. Moreover, they are all attracted by so-called "beautiful" individuals who seem to be both blessed and cursed by their "beauty." The first, and in many ways the prototype, of all these characters who are afflicted by this curse is unquestionably Edoardo, in *Menzogna e sortilegio*.

Fiction and Alibis

Elsa Morante excels in fabulating narrative lies which, like great fables and universal myths, contain basic truths about men and women--truths about their childhood dreams and adulthood disillusionments, about their loves, desires, fears, and anxieties, and about their love-hate, master-slave relationships with "others" and with their own "self." The author's *opus* shows that her literary imagination capitalizes on mythical, fabulistic, lyrical, and psychological elements, and that it rarely favors political points of view (naturally, with the ex-

ceptions of *Il mondo salvato dai ragazzini* and *La Storia*, where the author treats "history" and political institutions thirsty for power as a "scandal" and/or as a "joke"). To put it succinctly, for the most part, the fiction of our self-declared anarchist is highly self-analytical, intensively existential, and deeply rooted in her private life and personal memories.

I must add that just as I use the term "phantasm"¹¹ (and the same goes for several other idioms such as "theater," "performance," "acting," "voices," "narcissisms," and "dreams") I speak of "alibis" primarily because the author herself utilizes these expressions in her novels, in her essays, for the title of her collection of poetry, and in reference to her characters.

The term "alibi," in addition to being the title of a poem (and of the collection of her poetry, *Alibi*, 1958), is a word that Morante chooses carefully in her well-known reply to "9 domande sul romanzo." A few critics have made some references to this essay, usually in order to reiterate the author's position on art and on the role of writers in presenting "incorrutable poetic truths." To my knowledge, the term "alibi" has not been defined in relation to her poems and narrative. Speaking about modern writers, in her answer in *Nuovi Argomenti*, Morante states:

... il romanziere moderno in luogo di invocare le muse, è indotto a suscitare un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: "s'intende che quella da me rappresentata non è *la realtà*; ma una realtà relativa all'*io* di me stesso, o ad un altro *io*, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io adesso, m'impersono per intero." [Morante's italics] ("9 domande" 24-25)

This passage is most revealing, especially for the use of expressions such as "alibi" and "reciting-I" which, while referring to "narrative voices" in novels in general, can easily be applied to practically all of her own writings. Among her "alibis" I include major narrators and protagonists, male and female, who clearly function, in varying degrees, as the author's *dramatis personae*.

The sixteen poems collected in *Alibi* were written between 1941 and 1957. In the brief preface, speaking directly to her readers, the author explains that these poems are either an echo or a chorus of her prose (we know that four of them were written specifically for her first two novels) and that, to some extent, they are a form of *divertissement* because she simply enjoyed the verses for their musicality. However, contrary to what the author may appear to suggest in this preface, her poetry is far too important to be taken lightly. Perhaps Elsa Morante here is fishing for compliments and trying to draw our attention to her so-called hobby of writing poems--a hobby that reveals another important facet of her great creative talent. Nonetheless, a careful reading of *Alibi*¹² shows that in her poetry, just as in her short stories and novels, we find some distinct echoes of a familiar voice that repeatedly, with very few variations, unveils the

personal drama of a highly sensitive person who, from early childhood, senses (exactly as Manuele does in *Aracoeli*) that she is destined to suffer from rejected love and solitude: "A difficili amori io nacqui" (from "Avventura," *Alibi* 51). And this is a central drama that we see often remembered and re-created with great vividness in every major writing of Morante.

The lyrical voice in *Alibi* is unmistakably the same voice that we find in Morante's novels where the author-narrator-protagonist sees herself as a Sheherazade (destined to be "fantastica") who must go on narrating in the hope that her stories can bring pleasure to others and some kind of optimism to herself:

...io sola, unica io
so con bellissime fiabe
consolare la notte.
Non è mio pregio, ma del cielo
che mi fece fantastica
se degna io sono della grazia.

A Voi diletto, a me speranza
rechi l'Oscura. ("Sheherazade," *Alibi* 29)

The collection *Alibi* may be brief but it is extremely rich with well-known Morantean leitmotifs. In these poems the author speaks about love, dreams, music, cats, fables, allegory, friends, heroes, Hamlet and other literary characters, and, of course, about herself. In the poem that lends its name to the collection ("Alibi" was composed in 1955, while she was writing *Arturo's Island*), we find Morante addressing her "alibis" who, as though in a game, hide their true identity under a mask (a "bautta"):

Qual è il tuo nome? Simile al firmamento
esso muta con l'ora. Sei tu Giulietta? o sei Teodora?
ti chiami Artú? o Niso ti chiami? Il nome
a te serve solo per giocare, come una bautta.
Vorrei chiamarti: Fedele; ma non ti somiglia. ("Alibi," *Alibi* 57)

Autobiographical Phantasms

This brief presentation of Morante's narrative voice(s) is part of a larger study in progress in which I construct a recurring image of what I refer to as a phantasm of the real author that reappears in most of her works. For Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction* (1961) and for Umberto Eco in *The Role of the Reader* (1979), this phantasm corresponds to the image of an "implied author" or a "model author" that we construct, consciously or unconsciously, while reading a text. Although I rely on Booth's and Eco's well known views on the role of an

implied author, the main critical model that lies in the background of my research follows Octave Mannoni's approach illustrated in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (1969) and, above all, Charles Mauron's *psychocritique* elaborated in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1964) whereby a work is examined through recurring "obsessive metaphors." In addition to repeated metaphors I also analyze several familiar Morantean themes (mostly related to love), various images of self-descriptions (many of them clearly narcissistic), and some key characters (lovers, fathers and mothers), who play an important role in the "personal myth" that the author constructs from her early teens, in her short stories, poems and novels.

My project began in the early eighties when I started to examine the role of voices of the model author in Morante's works. As I was working on Eco's *Lector in fabula*, I was determined to analyze the presence of the "*auctor* in *fabula*" which could be reconstructed through an examination of story, discourse and plot as strategies of a real author who carefully narrates, if not a direct autobiography, at least some of the most important events from her life which conditioned her outlook on men, lovers, parents, and literature.

I did not begin my research by consulting biographies in order to construct an initial image of the implied author and then proceed to explain the characteristics of the ever present Morantean phantasm that speaks through parenthetical statements. But, as I read Jean Bellemin Noel's objections to Mauron's "psychocriticism," I realize that I also re-construct from my author's works a "phantasm" of the implied and empirical author, and then "with the help of this figure, to which is added the weight of both intrinsic and extrinsic material (letters, diaries, etc.)," I return "to the text to further its meaning." In other words, after I analyze various voices of different narrators, I define a phantasm which I find to be similar, to some degree, to the empirical author that we may know from extrinsic sources such as interviews and biographies. Following this vicious circle, I return to Morante's texts and, with the help of her (hyper)phantasm, I proceed to explain in greater details certain elements of her work, especially those related to themes of love, rejection, solitude, and despair.

I am well aware that after nearly three decades of discussions on "open works" and on reader reception theories, after Roland Barthes's pronouncement of "the death of the author," and after Derrida and American deconstructionism--which have focused on the role of the reader and on the autonomy of the self-sufficient text--one may ask how can I speak about implied authors, about author's intentionalities, and, even worse, about empirical authors? I suppose that I could start by seeking the support of well known experts of narratology--from the most established traditional critics on the novel, beginning with Henry James' "House of Fiction" and other essays collected in *The Art of the Novel* (1934), and Percy Lubbock's *The Craft of Fiction* (1921), up to Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction* (1961). I could also resort to

more recent theoretical works on narrative discourse by French critics like Maurice Blanchot and Gérard Genette. The bibliography on the art of narration and on authorial interventions is much too long to be treated here, but for my discussion I prefer to recall primarily Seymour Chatman's insightful comments on narrators and implied authors in *Story and Discourse* (1978, see especially chapter 4 and chapter 5) and in *Coming to Terms* (1990, especially the chapter "In Defense of the Implied Author").

In essence, I fully agree with Chatman that: "Upon publication, the implied author supersedes the real author" (*Coming* 81), and that "Intention ceases being a private authorial matter: it becomes the work's intent" (*Coming* 82). But I also feel that our readings and interpretations of certain texts (especially those saturated with self-referential, psychological, and literary allusion) are more satisfactory when we can contextualize them and, to a lesser degree, when we feel that we have some knowledge of the author's background. Of course, this knowledge is not a requirement in reading a text, but it is certainly helpful in making conjectures about the narrator, characters, events, and ultimately about the overall possible meaning(s) of the text. Perhaps it is only a question of curiosity, but it seems that whenever we have very little knowledge of the author in our reading process we end up making even more conjectures about the model or implied author. This is precisely the case when we read the novels of Morante.

Elsa Morante was well known for refusing interviews and for her reluctance to discuss her writings and private life (see Venturi).¹³ In a rare interview with Jean Noel Schifano, shortly before her death, she best summarizes her reasons asserting: "Sono tutta intera nei miei libri... Arturo sono io" (Schifano, "Parla").¹⁴ This strong statement, "all of me can be found in my works," which, intertextually speaking, echoes similar affirmations such as Flaubert's "*M.me Bovary c'est moi*," is actually another most convincing suggestion for examining the different allusions to Morante's private life, hidden (masked?) in her work. My study of the author's narrative voices is in fact a compilation of the implied authors that she has clearly underlined from her earliest short stories (many collected in *Il gioco segreto* (1941) and *Lo scialle Andaluso* (1963) to her last novel *Aracoeli* (1982). Again, I am speaking of the constant presence of a never present phantasm who oversees Morante's narrations, and who, as I have stated elsewhere, keeps a close eye especially on those narrators and characters who like "alibis" protect the enigma of her real self. In exploiting this phantasm it is almost as if Morante does not trust completely her narrators to tell her personal stories accurately. Consequently, she chooses to rely on a second voice which guides them and guarantees that their accounts are more faithful to what her phantasm maintains to be the real events of the story.

At this point it is helpful to recall another of Morante's statements on the novel: "il romanzo è ... la proiezione di una psicologia nel mondo; [...] è lecito inventare qualsiasi cosa in un romanzo fuorché la psicologia."¹⁵ We can take this

to be the author's basic belief that all narratives, as fantastic as they may appear to be, are realistic in so far as they portray (project) some hidden truths. Therefore, through her narrative voices we can examine an intimate (psychological) image which is portrayed, or, if we wish, psychically projected, over and over again, on the screen of her *écriture*. I am speaking of those familiar Morantean portraits of narrators, male or female, who desperately crave affection and love, always--and not just during the formative years of childhood and adolescence. The theme of love, and especially unreturned love, is the subject of a much larger topic of discussion, that critics like Sgorlon, Pupino, Siciliano, and Ravanello began to examine in the sixties and seventies, in their pioneering monographic studies of our author.

In my estimation, Elsa Morante's use of a phantasm illustrates quite well Wayne Booth's suggestion that "the emotions and judgements of the implied author are... the very stuff out of which great fiction is made" (*The Rhetoric of Fiction* 86). Among the many other interesting observations on the "rhetoric of fiction," Booth, speaking of different forms of authorial intervention, mentions how Homer was not able to resist the temptation of clarifying motives, sentiments, actions and events of his heroes through some forms of intrusion. Booth also reminds us that Homer's type of intrusions cannot be used to reveal to us the private life of the author. But, unlike Homer's authorial interventions Morante's interjections (that, except for *La Storia*, are not *in propria persona*) can, and do, lead us to some implicit autobiographical allusions to several aspects of her private self and personal life.

For a number of years I have been exploring how Morante's main narrators and some key characters like Teodoro, Wilhelm Gerace, Giuditta, Pazzariello, and Aracoeli, are in essence fictional and metaphorical "alibis" of the same implied author.¹⁶ My studies of the author's narrative strategies have led me to investigate her unusual talent for exploiting the narcissistic voice of an ever present phantasm that speaks in a variety of parenthetical statements. This has also led me to ask a number of questions, such as: how do these eye-catching interjections relate to the narrator and to the implied author in a specific narration? Are they the same in other works? Do they form a continuum throughout her *opera omnia*? Are they mostly a manifestation of the author's need to comment on everyone and everything, including her narrator's style of storytelling? These and other related questions intrigued me as I focused on Morante's art in fusing first and third person narrations by male and female narrators who from Elisa to Manuele share many similar characteristics and, most of all, see themselves as victims of the same fate.

A rapid leafing through of Morante's first work, *Le straordinarie avventure di Caterina*, written during her early teens, would show that it contains no parenthetical statements and no interjections like "in realtà" and "in verità." The reason is quite simple: this is clearly a fable, and, just as in several of her earliest short stories that follow, whenever there are no alibis or phantasms involved,

the author is not concerned with having to fuse personal truths and fiction. However, beginning with her first novel, *Menzogna e sortilegio*--widely recognized as a masterpiece of Italian contemporary fiction--something new becomes evident. In the story recreated by Elisa's first person account, as well as in the third person narration developed by the omniscient narrator, we notice the presence of an additional voice that parenthetically explains, interjects, comments, adds, contradicts, supports, or documents some information that the narrator and protagonists do not provide on their own. In short, in different forms of parenthetical statements we notice that the story develops with the help of an official, visible narrator (who has a name, a gender and a personal history) and of an extra-diegetic, invisible narrator (impersonal) who is forever guiding narrators, characters and readers. This extra-diegetic voice that critics like Booth, Eco and Chatman have extensively discussed in terms of an implied author, while it may not have an explicit identity, in essence seems to have several characteristics that Morantean readers would associate quite closely with those of the empirical author.

One of the first and best self-revealing writings of the author is the poem which functions as a preface in *Menzogna e sortilegio*. The verses "Dedica per Anna, ovvero, alla favola," dedicated to the character Anna, precede the three brief opening chapters with which Elisa introduces herself.

Di te, Finzione, mi cingo,
fatua veste,
Ti lavoro con l'auree piume
che vestí prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenice lucente!

L'ago è rovente, la tela è fumo,
Consunta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di *m'ama non m'ama*
la risposta celeste
mi fingo.

As we can see, there are several key terms related to the art of narrating (to the "Finzione") by an author who returns, like the eternal phoenix (the "fenice"), in every new text. This is also an admission of how she will be using symbols, images, fables, myths, and metaphors that will be exploited in a metafictional fashion and as instruments for revealing part of herself. This poem can actually serve (and the author may have very well planned it to be so) as a preface to all of Morante's *opus* as it also suggests how she will use "narrative lies" to reveal herself as "Other", while she re-appears like a phoenix in each novel: new, different and yet the same. Moreover in images like "l'ago è rovente, la tela è

fumo" we recognize some references to the ambiguities that are (intentionally?) hidden in the narrative web woven by an author who works feverishly with her pen (*l'ago*) on her stories (*la tela*) used to partly unveil some personal truths and partly to preserve an enigma around her and her private past.

Elisa is the first major narrator¹⁷ (and alibi) of Elsa Morante. Even in the name of the protagonist-narrator we recognize the obvious association Elisa-Elsa. And, just as important, Elisa's peculiar style of narration offers the first indications that parenthetical statements serve different functions and that one of these is to emphasize the psychological perspective of an implied author who chooses to speak about herself (as "I") through some intriguing alibis (allegedly as an "Other").

In the opening three short chapters that serve as an introduction, Elisa, as she talks about her family and relatives, offers us many self-revealing characteristics which become extremely valuable for a better understanding of the narrator, of the implied author, and even of the title *Menzogna e sortilegio*.

Talora, mentre m'aggirò per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa. Guardo la gracile, nervosa persona infagottata nel solito abito rossigno (non mi curo di portare il lutto), le nere trecce torreggianti sul suo capo in una foggia antiquata e negligente, il suo volto patito, dalla pelle alquanto scura, e gli occhi grandi e accesi, che paion sempre aspettare incanti e apparizioni. E mi domando: "Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?" Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa; ché, scomparsa la mia seconda madre, la sola cui piacque di lodarmi, e perfino di giudicarmi bella, rinascé in me, e si rafforza ogni giorno, l'antica avversione per la mia propria figura. (12)

Towards the end of this introduction Elisa adds:

Ebbene: io non cerco il perdono e non spero nell'altrui simpatia. Ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità. (14)

[...]

Tale gelosia rafforzò la mia inclinazione alla solitudine; e in questa io trovai così valida medicina e ristoro che da ultimo ero giunta, pur amando la mia protettrice, a rifuggire spesso da lei. Preferendo la sua presenza immaginaria (trasfigurata e domata dalla mia immaginazione secondo i miei desideri), alla sua presenza carnale. (15)

Expressions like "il mio riflesso," "mi riconosco," "a fissar me stessa," "come se mirassi una medusa," "nella speranza di vedervi rispecchiata," "una tutt'altra me stessa," "rinascé in me," "avversione per la mia propria figura," or "la mia piena sincerità," give us a good clue as to the type of psychological discourse that the narrator is exploiting. These are also excellent hints that we are reading a self-referential and self-revealing story of a narrator who in the process of telling a fictional story feels a need for externalizing some of her deepest thoughts

and emotional feelings.

We know that Elsa Morante was an avid reader of poetry and literary works of both classic and contemporary authors (from the epic writing of Homer, to the more philosophical and existential writings of Simone Weil, and to the more socially engagé works of P.P. Pasolini), what is hard to prove is the extent to which in *Menzogna e sortilegio* she is repaying a debt to the great masters of self-conscious narrations and authorial intrusion, such as Cervantes, Fielding, Sterne, or Manzoni. Nonetheless, beginning with *L'isola di Arturo* her authorial interventions transcend intertextuality and become integral intratextual elements of her own fiction. Most of her parenthetical statements, regardless of their length, interrupt, even if only briefly, the flow of the narration during which the reader can notice a change of tone (or voice) in the story. After a number of similar instances readers become aware that the space between the parentheses is the private space of an extra-diegetic narrator--of an implied author who is speaking to the reader.

In *Menzogna e sortilegio* this space is occupied by the voice(s) of Elisa and of an implied author who, just as the narrator does, repeats from the beginning of the novel, almost obsessively, expressions like "in realtà" and "in verità,"¹⁸ wanting to unveil some truths in a story saturated with "menzogne", "memorie," "sogni," and "racconti." Elisa feels compelled to tell her own version of a family secret that has affected her close relatives for the last three generations. And although she is well aware of having to fabricate her own narrative lies--just as her family members have done for years--her main concern remains to unmask a few hidden truths about herself, her parents (Anna and Francesco), her protector (Rosaria), and the people she loved or hated the most (like Concetta, Teodoro and Edoardo). This concern is further underlined in her need to speak directly to her readers (to the *lettori*, or *voi*, or *tu*) wanting to convince them that her own story is true:

Tale è la fonte della storia che mi accingo a narrarvi... ma per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine. (29)

From the opening page of the novel, Elisa reveals quite a bit about herself, about what she has become, and about the futility of trying to escape a condition that she must face:

Fu così che, sulle soglie appena dell'adolescenza, per troppo amore io diventai misantropa." [...]

Ma chi fugge per amore non può trovar quiete nella solitudine. (20)

As Morante's readers discover, Elisa's admission of her solitude, her misanthropy and above all her essential need for love and affection are applicable to all of the author's narrators.

Menzogna e sortilegio is in essence Morante's macrotext and in Elisa we can discover most of, if not all, the autobiographical elements of the phantasm that we can construct from the author's subsequent narrative voices. Many of these possible autobiographical allusions can be confirmed partly by the few interviews available and mostly from the bits of personal information that we can gather from her notes, letters, diaries (see *Diario 1938*), essays, and comments from her friends like Moravia, Pasolini, Garboli, Sica, or Fofi. And naturally we cannot ignore the somewhat disturbing biographical portrayal of our author by her brother Marcello Morante in *Maledetta benedetta*.

In *Menzogna e sortilegio* parenthetical comments appear even in the epigraphs and subtitles of each chapter; as, for example, with the title of the second chapter: "Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia (*S'annuncia il misterioso Alvaro*)."¹ This "paratextual" element, as Gérard Genette would define it in *Seuils* (1987) is just one of the many indications of the presence of an implied author who openly accentuates the metatextual features of the narration. Morante exploits a gamut of paratextual elements in all of her novels. These become much more obvious in her second fiction, *L'isola di Arturo*, where titles, epigraphs, subtitles, and the whole structure of the novel underlines the intertextual features that the implied author considers as functional elements of the narration.

L'isola di Arturo starts with a poem dedicated to "Remo N." Under the page title we find as epigraph a verse from Umberto Saba. On the next page, under the title of the first chapter, we find another epigraph, this one is a verse by the author's friend and poet Sandro Penna. It is not difficult to guess that the meaning of these verses, dealing with love, memories, and with having lost a personal eden, is directly related to the central meaning of the novel. These verses and various other paratextual elements, together with several literary images (like gardens, talismans, legends, heroes, etc.) prove to be excellent intertextual reminders of how *L'isola di Arturo* is a *Bildungsroman*, structured like an epic of adolescence--that is, like a symbolic reconstruction (of universal and mythical dimensions) of a most difficult age when poetry becomes prose and when childhood fantasies turn into bitter realities. Arturo's memories, as well as his illusions and disillusionments, are all guided by an implied author who already knows, through hindsight, what Arturo's profound suffering is all about. It is the voice of a Morantean phantasm who knows very well what Wilhelm Gerace and Nunziatella represent in the eyes of young Arturo--the young hero who is literally starved for motherly and fatherly love, and jealously tormented by sibling rivalry.

Evidentemente, essa non aveva ancora fermato il suo pensiero su questa prova inevitabile che l'aspettava. La vidi infatti mutar viso e spaurirsi come se soltanto le mie parole gliela richiamassero alla memoria. (Questo era uno dei tanti segni dell'infanzia che tuttora perdurava in lei: che la sua immaginazione, sempre abbastanza pronta per le favole e

simili cose puerili, si mostrava, talora, piuttosto tarda invece per tutto quanto poteva annunciarle pena o avversità. Si sarebbe detto ch'ella si fidava ingenuamente dei giorni, e che attribuiva ad essi una specie di benevolenza coscienziosa: come se anche il tempo avesse un cuore cristiano). (151)

(A distanza di tanto tempo, adesso io vado tentando di capire i sentimenti che, in quei giorni, cominciavano ad accavallarsi stranamente nel mio cuore; ma tuttora mi trovo incapace di distinguere le loro forme, che si mischiavano in disordine dentro di me, e non erano illuminate da nessun pensiero. Al ricordo, mi sembra di scorgere una valle, isolata e profonda, in una notte coperta di dense nuvole: laggiú, nella valle, una turba di creature selvatiche, lupetti, o leoni, ha incominciato, quasi per giocare, una mischia, che diventa grave e sanguinosa. E intanto, la luna cammina al di là delle nuvole, in una zona limpida, assai distante). (138)

In many ways this is a voice similar to the one that in *Aracoeli* will guide Manuele on his trip to Spain in search of his dead mother Aracoeli.

Gérard Genette's interesting discussions on "paratext," in *Seuils*, can help us to shed additional light on Morante's type of authorial interventions in different features of her texts, especially *Il mondo salvato dai ragazzini* and *La Storia* (where history and autobiography are carefully interwoven).¹⁹ The titles, the type of divisions in chapters (or the lack of such division), and the overall graphical appearance of these texts (use of different fonts, italics, capitals, etc.), all point to the author's techniques of forcing the reader's attention on specific elements of the text. *La Storia*--a fiction masterfully structured as an interplay (a fusion and confusion) of story (fiction) and history--became one of the most discussed and controversial Italian narratives of the early seventies.²⁰ Most of the controversies provoked by this novel dealt with socio-political issues (raised mainly by Marxist critics), and with the fact that it did not fit either within a neorealistic frame or a neo-experimental trend. Nonetheless very few came close to mentioning the author's exploitation of the "reliability" and "unreliability" of the omniscient narrator. This is a feature of the novel that in itself provides enough material for a separate full length study.

For our discussion it suffices to recall that in the parenthetical statements we notice a voice that cannot be the same voice which recounts the stories of such memorable characters as Ida, Useppé, Ninuzzo, Davide Segre, talking animals (dogs, birds and cats), and of many secondary characters. From the beginning of the novel we notice that a strong authorial voice speaks in parentheses, committed to demonstrate how History, "La Storia" (as written on the cover of the book), is an eternal scandal: "uno scandalo che continua da diecimila anni." In the several documented historical passages (all in italics), which precede each section of the novel, we find more parenthetical statements of a voice that also feels the need to intervene even in the narrator's account of historical events. In short, in *La Storia*²¹ the author becomes both interpreter and commentator of the story of her characters and of the social injustices that have been afflicting mankind for centuries.

Il mondo salvato dai ragazzini is a most unique and original contemporary Italian fiction that combines prose, poetry and drama. It is also a text that to date only a handful of critics have analysed and usually in a rather superficial way--seeing it mainly as preliminary to *La Storia*. Yet, *Il mondo* contains some of the best socio-political and ideological views adhered to and articulated by the author from the fifties to the late sixties.²² At the same time it is a work that may indeed give us the best clue as to how Morante may have also conceived the use of parenthetical statements in the same fashion that the chorus is employed in Greek theater.²³ Authorial intrusions and the chorus are both seen as a way of exploiting background voices that periodically intervene to underline specific elements of a story.

Because here I do not examine an actual evolution in the author's application of parenthetical statements, from the short stories of *Il gioco segreto* to her last work, I shall limit my observations on *Aracoeli* to saying that in her final narration the author becomes much more explicit in emphasizing the presence of her phantasm and thus she utilizes her authorial intrusions more frequently than in any other work (see the statistics below). Let's examine at least one example which illustrates the author's particular use of the term phantasm and two other examples of authorial intrusions:

[...]Amore è uno scambio: vuole dare e ricevere. E se adesso, a 43 anni, io mi sono messo in istrada alla caccia di un fantasma, è perché da tempo ho imparato (e ormai senza più dubbi) che non ho nulla da offrire in degno cambio a nessuno. Non trovo grazia nei cuori. E perfino l'amore pagato (che poi mi attrista al pensiero fino al pianto) ormai sarebbe una merce superiore ai miei mezzi. (51)

(Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidii, alle torture poliziesche, all'assassinio del Che Guevara, ai golpe sudamericani, alle manovre della CIA. In più d'una occasione, a certe mie discolpe confuse, ho visto comparire in risposta, su care facce adolescenti, la già nota smorfia di rigetto che denunciava il mio marchio: Razza borghese! Inutile camuffarsi da convertito. Nessun battesimo potrebbe redimere questo peccato originale della mia carne: cucito forse anche questo addosso a me dal camiciaio immortale?). (60-61)

(In questo, forse, un poco io le somiglio; ma tale eredità di Aracoeli si è degradata, nello scendere a me, riducendosi a una copia contraffatta e guasta, come la mia favola di Totetaco. Io sono una figurina piatta, che si agita all'impazzata verso la seconda dimensione, e la terza, e la quarta; e si protende assurdamente verso l'ultima, l'Esotica, l'Abnorme). (178)

As a Conclusion

At this point it may be helpful to glance at a brief summary of the number of parenthetical statements that appear in each of Morante's novels and to see

them in relation to the number of pages of each work. Once again I underline that here I am speaking exclusively of actual parentheses:

Menzogna e sortilegio (pagine 706): 359 parentheses

L'isola di Arturo (pagine 379): 260 parentheses

Il mondo salvato dai ragazzini (pagine 225): 200 parentheses

La Storia (pagine 657): 638 parentheses

Aracoeli (pagine 328): 614 parentheses.

These figures alone (showing an obvious arithmetic increase in the ratio between parentheses and pages) would suggest that Morante's application of parenthetical statements is a far-reaching integral element of her narrative techniques. We know that after *Menzogna e sortilegio* Morante with every new fiction presents us with narrators, characters, events, and general ambience that somehow recall those from her previous narratives. By the same token, in each story (re)emerges the presence of a familiar phantasm with similar motives for intervening in the story being told. A careful examination of the voice(s) of this phantasm is most useful in analysing several unifying elements and themes that link Morante's recurring and most important motifs such as childhood, adolescence, solitude, narcissism, unrequited love, feeling unattractive, and a deep despair that speaks about death.

My contention remains that as she rewrites basically the same story of male and female individuals who are obsessed with love, Elsa Morante combines and interjects within her narrator's voice a second voice that echoes incessantly the personal misfortunes of men and women who share the same unhappy experiences in love. A close scrutiny of this second voice--of this Morantean phantasm--demonstrates even better that it is hardly by chance that the author's favorite topics all deal with difficult love relationships between parents and children, husbands and wives, and, naturally, between lovers. Moreover, it is in this phantasm that we recognize an implied author who feels a constant urge to clarify some uncertainties pertaining not only to central characters (like mothers, fathers and lovers), but also, and above all, to those characters who function as the author's alibis and naturally as her *dramatis personae*.

Elsa Morante is finally receiving in Italy (and also in France) the critical attention that she deserves as one of Italy's most important narrators. With each new study on the author's narrative strategies we can appreciate more and more how Morante was unquestionably a most accomplished fabulator who knew extremely well the art of storytelling. Furthermore, her fascinating fiction demonstrates that she was particularly talented in employing a narrative discourse

that contains more than one level of "story and discourse" (to recall Chatman) used for examining her characters, her narrators, and above all herself, her persona, and her alibis.

University of Toronto

NOTES

- * Two different shorter drafts of this article were read at the 1995 meetings of the *American Association of Italian Studies* (in Saint Louis, Missouri), and the *Canadian Society of Italian Studies* (at Brock University, St. Catharine, Ontario). The computer assisted research for this paper and part of my work in progress on Elsa Morante's narrative techniques has been made possible by a grant from the Canadian Government. I am most grateful for the SSHRC grant which has allowed me to put in electronic form most of Morante's work. Special recognition must go to my assistant Violeta Kazakova who has been extremely helpful during the second phase of my computer assisted project. Her careful and patient work with the electronic text and her excellent suggestions in selecting parenthetical statements have made my work much easier.
- 1 In *Arturo's Island* we find the longest parenthetical statements which at times reach a full page. Here is a most revealing sample from the conclusion: "In seguito, ripensandoci a distanza, mi son domandato se, in fondo, quel suo discorso non fosse poi giusto, almeno in parte... Forse, davvero io, mentre mi credevo innamorato di questa o quella persona, o di due o anche tre persone insieme, in realtà non ne amavo nessuna. Il fatto è che, in generale, io ero troppo innamorato dell'innamoramento: questa è sempre stata la vera passione mia! Può darsi, in coscienza, ch'io non abbia mai amato sul serio W. G. E in quanto a N., chi era, poi, questa famosissima donna? una povera napoletanella senza niente di speciale, come a Napoli ce ne sono tante! Si, ho il fondato sospetto che quel discorso non fosse del tutto sbagliato. Il sospetto, non proprio la certezza... Così dunque la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero! Da questa infinita distanza, adesso, ripenso a W. G. Me lo immagino, forse, più che mai invecchiato, imbruttito dalle rughe, coi capelli grigi. Che va e torna, solo, scombinato, adorando chi gli dice parodia. Non amato da nessuno - giacché perfino N., che pure non era bella, amava un altro... E vorrei fargli sapere: non importa, anche se sei vecchio. Per me, tu resterai sempre il più bello. ... Di lei, a suo tempo, ebbi qualche notizia, a Napoli, attraverso viaggiatori venuti da Procida. Stava bene, di salute, per quanto dimagrata molto. E seguivava la solita sua vita nella Casa dei guaglioni, con Carmine che si faceva ogni giorno più simpatico. Essa, però, non usava più chiamarlo Carmine, lo chiamava a preferenza col suo secondo nome di Arturo. E per me, io sono contento che sull'isola vi sia un altro Arturo Gerace, biondino, che a quest'ora, forse, corre libero e beato per le spiagge..." (376-77).
- 2 Among the first stylistic and linguistic analyses of Morante's work we find those of Pupino (*Struttura* and "Elsa Morante," and Montefoschi. Even in the interesting brief note of Zago, where the discussion centers on the dimension of *écriture*, there is again no mention of authorial intrusion as one of Morante's narrative techniques. More recently has appeared an interesting article in which the author mentions parentheses in *Arturo's Island*: Maria Ferrecchia, "L'isola di Arturo e Aracoeli di E. Morante. Due stili, un linguaggio," *Critica letteraria* 91-92 (1996): 587-610.
- 3 See the latest proceedings and collection of essays: *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio* (Pisa: Nistri-Lischi, 1990); *Per Elsa Morante* (Milano: Linea d'ombra, 1993); and D'Angeli and Magrini. Of interest are also *Lettture di Elsa Morante* (Milano: Rosenberg & Sellier, 1987), and Schifano and Notarbartolo.
- 4 I have been using *Folio Views* and *Wordcruncher for Windows* for the textual analysis of the

electronic texts. Both programs are extremely useful for building concordances but also, and even more important for this type of research, for the collection of data of word frequencies and of their synonyms, as well as of collocations of specific words and expressions within a sentence or paragraph.

5 Although the term has psychoanalytical implication, here I should point out that the idea of a phantasm came to me from a re-reading of *Menzogna e sortilegio*, as I became aware of how the author, especially in the opening chapters, spoke of phantasms, spirits, voices, shadows, etc. (Garboli has also mentioned these same elements in "Prefazione"). Furthermore, as I began to examine the different voices of the implied author in Morante's *opus* I realized that just as for Elisa, for other narrators of subsequent novels, their narrations were also interrupted by an authorial voice who speaks through an invisible ever present phantasm whose identity may remain enigmatic, but whose voice soon becomes quite familiar. Here I would like to point out that even though there is no mentioning of the work of Elsa Morante, in Neppi's text I find an enlightening study of writing subjects, autobiography and phantasms that is unquestionably pertinent to my discussion and my use of the term phantasm.

6 See *La Stanza separata* 63. Also, see Sgorlon's perceptive psychological observations in his monographic study.

7 Morante's gradual seclusion from social life begins to be noticeable soon after her official separation from Alberto Moravia in 1962. As we recall Moravia and Morante met in 1939 and were married in 1942, but soon after their marriage they began to experience the psychological tortures of a love-hate relationship that continued even after their separation. The couple was never divorced.

8 In her diary, 16 august 1952, we read an interesting confession that is related to her self image: "Narcisismo: è questa la ragione per cui mi delizio tanto di esporre il mio corpo al sole? Probabilmente, sì, la ragione è questa: giacché, se fossi brutta, non avrei più desiderio di farlo. [...] Per questo ho sempre avuto tanta cura del mio corpo e della sua giovinezza. Un tempo credevo di farlo per l'attesa dell'amore. Adesso ho imparato ormai che, per quanto *calé cai agaté*, nessuno potrà mai amarmi veramente" (*Opere* 1, lxi).

9 In his excellent review of *L'isola di Arturo* Garboli defines the work a beautiful "leggenda eroico-narcisistica." See *La stanza separata*.

10 "Il bambino Manuele --superdotato e subnormale-- precoce e ritardato-- brutto e narciso" (292). "The child Manuele--super talented and subnormal, precocious and retarded, ugly and Narcissus-like" (Trans. Weaver 276). I should add that the word narcissism appears at least six times throughout the novel.

11 Here are just two examples: "Se talora m'accadde, trovandomi in qualche ricevimento o ritrovo, di partecipare alla conversazione comune e, dimentica di me stessa abbandonarmi un poco agli svaghi, agli interessi dei mondo, ecco uno dei miei gelosi fantasmi apparirmi sulla porta" (*Menzogna* 24). "Io non guardavo né ascoltavo più nessuno, consumata dall'impaiazenza di tornare di là, nella mia camera, insieme al mio fantasma capriccioso..." (*Menzogna* 25). Again I would mention that Neppi's interesting study on "writing subjects, phantasms and autobiography" reinforces my conviction for using the term phantasm for Morante's familiar implied author.

12 This collection which unfortunately has attracted very little critical attention has been republished with an introduction by Garboli.

13 This monographic series of "Il castoro" usually begins with an interview but as we can see from this volume Venturi was not able to get one from the author and thus had to make use of some affirmations coming from her essays (see1).

14 This is in essence what she had also told Venturi.

15 Literally: "the novel is a projection of a psychology of the world... in a novel it is fair to invent anything except psychology" ("9 domande" 17). Other replies (much shorter than Morante's) were given by Bassani, Calvino, Cassola, Moravia, Solmi, and Zolla.

16 My article "Sheherazade" deals specifically with this issue.

17 For a possible precursor of Elisa, and for some definite preliminary projections of Morantean

phantasms and alibis, one should read the fascinating short novel *Qualcuno bussa alla porta*, which had appeared, in serial form, in the journal *I diritti della scuola*, between 1935 and 1936. Eugenio Ragni was one of the first critics to discuss this important short fiction (see Capozzi "Sheharazade"). Today it is finally receiving some wider attention; see, for example, Elisabetta Nelsen, "Qualcuno bussa alla porta: Analisi tematica del primo romanzo di Elsa Morante," *Forum Italicum* 28.2: 269-80.

- 18 The interjections "in realtà" or "in verità," and at times both, appear as frequently as four times in a page. See for example pages 283 and 562.
- 19 In *Il mondo*. See especially the opening poem "Addio" (dedicated to her friend Billow Morrow) and the exceptional adaptation of the Oedipal play "La serata a Colono."
- 20 Immediately after the publication of the novel in Italy journalists and critics began numerous debates on whether or not Morante collaborated with her editor in orchestrating a marketing strategy which guaranteed that *La Storia* would become a best seller. As a possible starting point for reconstructing these polemics I would suggest Ferretti.
- 21 It should be pointed out that Morante's use of capitals in the title (in Italian one capitalizes only the first word) is in itself an intentional paratextual element that alludes to the fusion of story and history (*storia* and *Storia*).
- 22 See *Pro o contro la bomba atomica*; also see "Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe e senza partito)"--an essay written around 1970 and published in *Linea d'ombra* (settembre 1980): 3-5.
- 23 Here I would simply underline that from *Il gioco segreto* on we find numerous references to stages, actors, characters, chorus, masks, and overall allusions to elements of theatricality.

WORKS CITED

Bellemin-Noel, Jean. "Textuanalysis and Psychoanalysis." *SubStance* 59 (1989):102-11.

Blanchot, Maurice. *The Glaze of Orpheus*. Essays ed. Paul Adams Sitney. New York: Station Hill Press, 1981.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.

Capozzi, Rocco. "Sheherazade and Other Alibis: E. Morante's Victims of Love." *Rivista di studi italiani* 5-6 (1987-1988): 51-71.
 _____. "E. Morante's Aracoeli: The End of a Journey." *Donna. Women in Italian Culture*. Ed. Ada Testaferri. Ottawa: Dovehouse Editions, 1989. 47-58.
 _____. "Elsa Morante: The Trauma of Possessive Love and Disillusionment." *Contemporary Women Writers in Italy*. Ed. Santo L. Aricò. Amherst: U of Michigan P, 1990. 11-26.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell UP, 1978.
 _____. *Coming to Terms*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

D'Angeli, Concetta, and Giacomo Magrini, eds. "Vent'anni dopo *La Storia*. Omaggio a Elsa Morante." *Studi novecenteschi* 47-48 (1994).

Ferretti, Gian Carlo. *Il bestseller all'italiana*. Roma-Bari: Laterza, 1983.

Fortini, Franco. *Nuovi saggi*. 2 voll. Milano: Garzanti, 1987.

Garboli, Cesare. *La stanza separata*. Milano: Mondadori, 1969. 56-71.
 _____. "Prefazione." Elsa Morante. *Menzogna e sortilegio*. Milano: Einaudi, 1990.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
 _____. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Laing, R.D. *The Divided Self*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.
 _____. *The Self and Other*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Mannoni, Octave. *Clef pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

Mauron, Charles. *Des métaphores obsédants au mythe personnel* Paris: José Corti, 1964.

Mengaldo, Pier Vincenzo. "S punti per un'analisi linguistica dei romanzi di E. Morante." D'Angeli and Magrini 11-36.

Montefoschi, Giorgio. "Funzione dei personaggi e linguaggio in *Menzogna e sortilegio*." *Nuovi Argomenti* 15 (1969): 252-67.

Morante, Elsa. "Qualcuno bussa alla porta." *I Diritti della scuola* (sett. 1935 - agosto 1936).
_____. *Menzogna e sortilegio*. 1948. Torino: Einaudi. 1982.
_____. *L'Isola di Arturo*. Torino: Einaudi. 1957.
_____. *Alibi*. Milano: Longanesi, 1958. Also, ed. Cesare Garboli. Torino: Einaudi. 1980.
_____. "9 domande sul romanzo." *Nuovi argomenti* maggio-giugno 1959: 17-38. Now in *Pro o contro la bomba atomica* 41-74.
_____. *La Storia*. Torino: Einaudi, 1974.
_____. *Aracoeli*. Torino: Einaudi, 1982.
_____. *Aracoeli*. Trans. William Weaver. New York: Random House, 1984.
_____. *Pro o contro la bomba atomica*. Ed. Cesare Garboli. Milano: Adelphi, 1987.
_____. *Opere*. 2 voll. Ed. Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori, 1988-1990.
_____. *Diario 1938*. Ed. Alba Andreini. Torino: Einaudi 1989. Also in *Opere* 2.

Morante, Marcello. *Maledetta benedetta*. Milano: Garzanti, 1986.

Neppi, Enzo. *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*. Pisa: Pacini Editore, 1991.

Pupino, Angelo. *Struttura e stile della narrativa di Elsa Morante*. Ravenna: Longo, 1968.
_____. "Elsa Morante." *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati, 1969. 715-43

Rosa, Giovanna. *Cattedrali di Carta*. Milano: Il saggiautore, 1995.

Schifano, Jean Noel, and Tjuna Notarbartolo, eds. *Cahiers Elsa Morante*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
_____. "Parla Elsa Morante. Barbara e divina." *L'Espresso* (2 Dic. 1984): 122-33.

Sgorlon, Carlo. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1972.

Siciliano, Enzo. "Elsa Morante." *Autobiografia letteraria*. Milano: Garzanti, 1970. 136-68.

Venturi, Gianni. *Elsa Morante*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

Zago, Esther. "Il carattere di stampa come segno ne *Lo scialle andaluso* di Elsa Morante." *Il lettore di provincia* 81 (1991): 33-39.

Rapporti fra storia e letteratura cavalleresca: un libro e una prospettiva di ricerca

Antonio Franceschetti

I rapporti fra realtà storica e letteratura cavalleresca costituiscono senza dubbio un aspetto non del tutto marginale e irrilevante per una comprensione più precisa di quello che quei testi significavano davvero per il pubblico dei contemporanei. Al di là delle differenze, spesso ricordate, fra i cavalieri idealizzati nella letteratura e quelli esistiti nella storia medievale, a volte accomunabili piuttosto a semplici banditi (un ruolo che, nella tradizione carolingia, viene occasionalmente assunto da Rinaldo da Montalbano e dai suoi fratelli), è il caso invece di richiamare l'attenzione sulle somiglianze e sulla vicinanza fra le esperienze concrete di quel pubblico e casi o situazioni rappresentati nei testi letterari. Il lettore moderno, condizionato dalla distanza nel tempo e dalle differenti circostanze concrete cui è esposto, tende a dimenticare che quanto narravano gli autori di romanzi arturiani e di poemi carolingi non rappresentava per il pubblico dei contemporanei solo opera di fantasia, ma rispecchiava in varie occasioni esperienze vissute e situazioni conosciute direttamente; mentre dall'altro lato avviene che i resoconti storici di imprese militari del tempo siano occasionalmente influenzati o condizionati dalle tecniche narrative della letteratura cavalleresca.¹ (A volte così indistricabilmente, da lasciare affatto incerto il lettore fra le pretese ‘storiche’ di un testo e la sua natura ‘letteraria’; è il caso di Goffredo di Montmouth, che pur chiamando la sua opera *Historia regum Britanniae*, travalica di gran lunga i limiti della storiografia, molto più di quanto ciò non avvenga, almeno apparentemente, nei ‘romanzi’ di Andrea da Barberino).

Assai grato a chiunque si occupi di tali problemi giunge ora il ricco volume del Murrin, nel quale vengono presi in esame alcuni aspetti dei rapporti che intercorrono fra la letteratura cavalleresca del Rinascimento e la realtà storica delle guerre davvero combattute ai tempi in cui fiorì tale letteratura. Lo studioso parte dalla constatazione che, con la fine del Cinquecento, “heroic narrative had begun to drop war as its subject matter” e che tale cambiamento “gave rise to a fascinating series of experiments in heroic poetry and prose” (1), come ad esempio il poema di Milton. Giacché il cambiamento stesso fu condizionato dalle differenti tecnologie introdotte nell’arte militare, che determinarono un nuovo modo di combattere, il Murrin si ripropone di

esaminare la reazione a tali tecnologie in una serie di opere italiane, spagnole, portoghesi e inglesi che vanno dalla fine del Quattrocento all'inizio del Seicento. Non si tratta solo della rivoluzione conseguente all'uso della polvere da sparo; anche l'importanza assunta dalla fanteria nei confronti della cavalleria viene riflessa nella narrativa epica, cosicché ad esempio gli eroi del Tasso combattono più spesso a piedi che a cavallo. E' necessario quindi vedere la reazione del singolo scrittore alla realtà storica che esiste intorno a lui e che, in alcuni casi, egli assume a materia del suo canto.

L'esame della battaglia di Roncisvalle come la leggiamo nel *Morgante* dimostra, per quanto riguarda il modo di combattere, "Pulci's debt to tradition methods, and the impact of contemporary warfare upon his narrative" (22). Risale così ad esempio alla *Chanson de Roland* la suddivisione in schiere (consueta, è il caso di sottolineare, in pressoché tutte le altre opere cavalleresche) e l'importanza attribuita al comandante ed al suo esempio, per cui se egli vince, il resto dell'esercito lo segue, mentre se egli cade, gli altri fuggono; ma si tratta anche di situazioni che ritroviamo nei testi di arte militare del secondo Quattrocento e che si ripetevano nelle battaglie realmente combattute in quel tempo. Sono tuttavia presenti anche delle notevoli differenze rispetto a queste ultime, quali la dimensione iperbolica che condiziona la durata della battaglia stessa (molto più lunga di quelle della realtà), la misura degli eserciti e la sproporzione fra Cristiani e Saraceni (che per Roncisvalle sale da venti a uno nella *Chanson* a trenta a uno nel *Morgante*), l'atteggiamento aristocratico per cui si parla solo dei cavalieri e delle loro imprese, ignorando fanti e arcieri che erano invece sempre presenti negli eserciti del Quattrocento (e anche in quelli precedenti), e via dicendo. Ai tempi del Pulci le battaglie non erano più una serie di duelli, come avviene nel suo poema (e come, del resto, era sempre avvenuto in letteratura, sin dai tempi di Omero), e i teorici dell'arte militare sottolineano l'importanza di "coordination and timing" (36); nel *Morgante* non c'è traccia delle nuove, elaborate tattiche di combattimento, e le battaglie del tempo non si risolvevano certo con un duello fra due eroi, come avviene per quelle dei Cristiani con Antea e con Balugante.

A proposito della guerra di Agramante nell'*Innamorato*, lo studioso sottolinea come il Boiardo, senza perdere di vista i testi e la pratica militare del suo secolo, imiti spesso Livio e soprattutto Erodoto:² così ad esempio nelle rassegne degli eserciti, mentre i nomi geografici derivano dalle mappe contemporanee, diversi particolari riguardanti le varie popolazioni risalgono invece a quest'ultimo; e significativi sono anche i parallelismi fra Serse e Agramante, e quelli fra i loro consigli di guerra. Il Murrin mette inoltre bene in risalto l'entità del 'pericolo turco' nell'Italia del secondo Quattrocento e i rapporti intercorrenti fra la descrizione delle battaglie nell'*Innamorato* e, in generale, nella letteratura cavalleresca, dove gli eserciti cristiani, numericamente inferiori ma militarmente superiori, riescono a lungo andare sempre vittoriosi sui Saraceni, e quelle realmente combattute nella storia, nelle quali

invece i risultati non furono sempre così favorevoli alle armi occidentali.

Per quanto riguarda il *Furioso*, il Murrin si sofferma sulla descrizione di Parigi e sulla precisione con cui l'Ariosto descrive l'assalto della città e le imprese di Rodomonte, sottolineando come il poeta abbia infuso nella sua "fictional war not just visual realism but the details that mark a history or military report" (87-88); lo seguono in questa accuratezza il Tasso, con il quale "the poetry of war comes very close to versified history" (96), e Don Alonso de Ercilla y Zuñiga, che si viene a trovare in una situazione affatto diversa in quanto narra avvenimenti ai quali partecipò di persona. Particolarmente rilevante si rivela l'indagine del libero uso compiuto dal Tasso delle fonti storiche, della trasposizione e della trasformazione di episodi realmente avvenuti (o come tali narrati dai cronisti della prima crociata), ma con particolari e in circostanze differenti da quelli con cui li leggiamo nella *Liberata*, come ad esempio l'attacco notturno dell'accampamento cristiano da parte di Solimano e dei suoi Arabi, le vicende di Olindo e Sofronia, l'intervento finale dell'esercito egiziano e via dicendo. A questo egli fu indotto dalla duplice esigenza di rispettare da un lato i precetti di Aristotele e di Orazio, che raccomandano al poeta epico di narrare solo una parte, non tutta la vicenda che prende per argomento (e il Tasso sceglie appunto l'assedio e la conquista di Gerusalemme), e dall'altro di allungare il breve resoconto di tali avvenimenti, che in realtà occuparono solo un mese e non fornivano di conseguenza materiale sufficiente per un lungo poema (e nel loro complesso occupano, infatti, solo un quarto dei venti canti che lui scrisse).

Successivamente il Murrin prende in esame le reazioni degli scrittori della letteratura cavalleresca all'introduzione delle armi da fuoco che mutavano radicalmente la situazione e la pratica del combattimento nel mondo contemporaneo; reazioni quasi sempre negative, quanto quelle del pubblico in generale, come documenta l'episodio di Olimpia e Cimosco nel *Furioso* (episodio aggiunto nell'edizione del '32), che puntualmente riflette l'opinione circa l'invenzione dell'archibugio da parte del diavolo che si ritroverà ancora nel *Paradise Lost* di Milton. E questo nonostante l'Ariosto vivesse a Ferrara, dove il duca Alfonso fu tra i più attenti alle innovazioni che tali armi comportavano; Cimosco rimane una figura tutta negativa, connesso, come avviene presso molti altri scrittori per chi impiega le armi da fuoco, all'inganno e alla frode. Lo studioso di letteratura cavalleresca italiana può trovare particolarmente interessante un brano di una lettera di Iacopo Guicciardini, fratello di Francesco, che il Murrin cita in inglese senza darne la fonte, circa le stragi dei cannoni di Alfonso alla battaglia di Ravenna del 1512: nel riferire "how helmets with the heads inside them, scattered limbs, halves of men, a vast quantity, were sent flying through the air" (125), egli impiega le stesse immagini che incontriamo spesso a proposito dei terribili colpi di spada di qualche eroe in un campo di battaglia - come ad esempio la strage dell'esercito cristiano compiuta da Rodamonte sotto Monaco nell'*Innamorato*: "per l'aria van balzando maglie e scudi, / et elmi pien

di teste, e braccie armate” (2.7.24).

Giudizi positivi sull’uso delle armi da fuoco e della polvere da sparo, mediante le quali sono possibili imprese superiori a quelle compiute dagli antichi, si incontrano solo presso autori spagnoli e portoghesi che celebrano la vittoria di Lepanto o le conquiste coloniali; fra tali imprese si incontrano spesso le vittorie che quelle armi garantiscono a un esiguo gruppo di soldati nello scontro con un numero assai superiore di nemici - un modulo narrativo che ci riporta alla situazione delle Termopili e di Roncisvalle, ma con esiti opposti. E se in alcuni casi quei soldati rimangono nell’anonimato, comparendo in una sola azione e scomparendo subito dopo, altre volte alla figura dell’eroe tradizionale si sostituisce quella dell’ufficiale in comando, con l’intento spesso di celebrare un protettore, o un suo amico o parente, ma rovesciando in certo senso la struttura della narrativa cavalleresca; emblematica in questa direzione la frase con cui il Murrin caratterizza il protagonista dell’*Arauco domado* di Pedro de Oña: “Orlando commands because he is a hero, Don Beltram is a hero because he commands” (191).

A proposito della violenza indiscriminata e delle stragi con cui si combattono guerre e battaglie nella letteratura cavalleresca e nella storia del Rinascimento, non persuade l’interpretazione del Murrin, che scorge l’esplicito intento del Boiardo di contrapporre due diversi modi di combattere e di vincere, senza pronunciarsi a favore più dell’uno che dell’altro, nel comportamento di Orlando e di Ranaldo a Montalbano, quando entrambi si affrettano per portar soccorso a Carlomagno caduto da cavallo, il primo colpendo e distinguendo “apena” fra Cristiani e Saraceni (2.24.25), il secondo senza alcun “riguardo” fra amici e nemici (2.24.30), e in quello di altri personaggi del poema, quali Agricane e Marfisa, che agiscono in maniera analoga a quest’ultimo. Diremmo piuttosto che in questi casi il poeta si limita a mettere in risalto la personalità degli eroi insensibili alle sorti delle masse che li circondano, considerata soprattutto l’indifferenza del nobile Conte di Scandiano per quanto avviene nel suo poema agli esponenti delle classi socialmente inferiori. Più convincente è la messa a punto della condanna da parte dell’Ariosto del sacco di Ravenna, e dei problemi affrontati dal Tasso per spiegare il massacro dei Saraceni durante la conquista di Gerusalemme, da lui minimizzato rispetto a quanto indicavano le fonti storiche e interpretato come giusta punizione divina per le precedenti crudeltà da loro perpetrata a danno dei Cristiani.

Nell’ultima parte del volume il Murrin si sofferma sull’esperienza del Rinascimento inglese sottolineando che “the English writers as a group... developed the peaceful epic, whether... they limited war to a fraction of their composition or, more radically, eliminated it altogether”; un fenomeno da mettersi in relazione a un profondo cambiamento sociale, per cui “civilians did not read stories the way the members of the old military aristocracy had” (240). Potremmo dunque osservare che la situazione italiana è sostanzialmente

diversa, dal momento che, se è vero che in linea di massima dopo il Tasso la produzione di nuove opere epico-cavalleresche tende pressoché a scomparire, il fenomeno della stampa, anche a livello popolare come avviene per i romanzi di Andrea da Barberino, e la stessa polemica fra ariostisti e tassisti confermano che l'interesse per quel genere di letteratura era tutt'altro che spento; né chi ricorda il canto XIV dell'*Adone*, in cui l'autore gareggia chiaramente con le scene di battaglia della tradizione, citerebbe il Marino fra i poeti del diciassettesimo secolo che “dropped... altogether” la guerra dalla trama dei loro poemi. Ed anche per quanto riguarda gli sviluppi successivi del genere che si sostituisce al poema cavalleresco, il romanzo, nella situazione italiana non si può certo affermare che la tendenza sia stata quella di evitare del tutto tale argomento, che si fa ancora sentire in maniera non irrilevante nel Manzoni, nel Verga, nel Fogazzaro, nel D'Annunzio via via fino al proliferare di opere intorno alla seconda guerra mondiale, alle quali non sempre si addice il giudizio espresso dal Murrin: “few if any of them have high merit” (244).

Il rapido schema che ho proposto del volume, con l'attenzione rivolta in particolar modo al versante italiano, non rende ragione della vasta panoramica offerta dallo studioso sulla storia e sulla letteratura cavalleresca rinascimentale. In genere si avverte poi che anche nei capitoli non dedicati esclusivamente ad autori italiani non mancano informazioni e risvolti che sono pur sempre interessanti ed assai utili per l'italianista; come ad esempio la caratterizzazione del ‘furioso’ nei poemi dell'Ercilla e del Villagrá (168 sgg.), o, parlando di Malory, l'osservazione della vicinanza e della somiglianza fra storici e romanzi, per cui la distinzione fra il modo di scrivere degli uni e degli altri è in realtà molto labile (41). La descrizione di una campagna militare segue un *pattern* comune, e di solito si inizia con un assedio, con autore e pubblico che parteggiano per gli assediati; ma la situazione cambia successivamente, giacché nella storia i comandanti tendevano a evitare perdite di uomini e quindi a prendere i nemici per fame, mentre nella letteratura il conflitto viene più rapidamente risolto tramite una battaglia.

A parte le poche osservazioni già fatte, spiaccono per altro, in un volume così stimolante e così equilibrato,³ alcune inesattezze che occasionalmente sfuggono al Murrin e che possono fuorviare il lettore (come il particolare che il Boiardo fa risalire il suo Agramante alla tradizione dell'*Aspremont*, presentandolo come “the young king who would avenge the previous defeat” [69] - mentre in realtà l'idea della vendetta, presente nella prima ottava del *Furioso*, non compare affatto nel discorso che il personaggio tiene ai re suoi vassalli per incitarli alla guerra contro la Francia in *Innamorato* 2.1.34-37), o alcune affermazioni troppo generiche e sbrigative che andrebbero meglio specificate (così quando scrive che “sieges... were a literary specialty of the Renaissance”, che i romanzi medievali, “although they presupposed sieges, did not describe them”, e, a proposito dell'assalto a una città, che i predecessori dell'Ariosto “had avoided such scenes” [82], mentre non manca nell'*Eneide* di Virgilio la

narrazione della conquista di Troia - quando proprio l'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, che il Murrin ricorda a p.69, ci offre un'ampia e dettagliata descrizione dell'assedio e della conquista di Risa da parte dei Saraceni guidati da Agolante e da Almonte [1.15-44]). E per quanto riguarda la letteratura italiana in particolare si potrebbe altresì lamentare la mancanza di attenzione rivolta dal Murrin, che si muove invece perfettamente a suo agio nei poemi dei maggiori scrittori del Rinascimento quali Pulci, Boiardo, Ariosto e Tasso, alle opere minori (e non sempre, in ultima analisi, così minori, come il *Mambriano* del Cieco da Ferrara) sia nel campo storico (come i cantari spesso anonimi recentemente ristampati in quattro volumi con il titolo *Guerre in ottava rima*), sia in quello letterario (dove si trovano a volte precisi modelli per situazioni ricordate in questo volume, come il suicidio di Gargatai nell'*Innamoramento di Carlo Magno* [37.3-17] che anticipa i casi di Galbarino dell'Ercilla e di Cotumbo e Tempal del Villagrá [169-70]).

Ma nel complesso, è facile vedere, si tratta di minime inaccuratezze che non pregiudicano in nessun modo la fondamentale validità del volume e dell'accurata indagine condotta così minuziosamente dal Murrin in un'area che certo merita di essere messa in luce in maniera più puntuale di quanto non sia stato fatto finora. Da questo punto di vista la fatica dello studioso non mancherà di essere apprezzata ed ammirata da chiunque si occupi di letteratura cavalleresca, ed è destinata a rimanere allo stesso tempo un punto di arrivo capitale e, c'è da augurarsi, un punto di partenza assai vivace per ulteriori approfondimenti e ricerche nel suo campo.

University of Toronto

NOTE

- 1 Per alcuni sondaggi in queste due prospettive si vedano almeno Riquer; Franceschetti; e Scaglione.
- 2 Sulla traduzione dello storico greco da parte del poeta, che si rifaceva alla versione latina del Valla, il Murrin si sofferma in una delle appendici, elencando una serie di differenze fra le tre opere; ma per tutto il problema è fondamentale vedere quanto ha scritto il Fumagalli nell'introduzione a Erodoto.
- 3 Importanti per il lettore moderno sono anche le riproduzioni moderne di piante e di stampe raffiguranti zone e città descritte dagli autori del Rinascimento - anche se a volte, e questo riguarda naturalmente l'editore più che l'autore del volume, tali piante siano così rimpicciolite e uniformate nel colore (come quella del Cile che illustra il poema dell'Ercilla a p. 99) da presupporre evidentemente nel lettore capacità visive analoghe, o superiori, a quelle del mitico Linceo.

OPERE CITATE

Erodoto. *Nascita, infanzia e prime imprese di Ciro il Grande* (Storie, I 95-130). Volgarizzamento di Matteo Maria Boiardo condotto sulla traduzione del Valla. A fronte il testo latino dell'*editio princeps*. Ed. Edoardo Fumagalli. Friburgo: s.e., 1994.

Franceschetti, Antonio. "Tra letteratura e realtà: la presa di Costantinopoli e la tradizione narrativa della letteratura cavalleresca". *Il Rinascimento: aspetti e problemi attuali*. Atti del X Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Belgrado, 17-21 aprile 1979. Ed. Vittore Branca *et al.* Firenze: Olschki, 1982. 403-18.

Guerre in ottava rima. Ed. Marina Beer, Donatella Diamanti, Cristina Ivaldi, Marco Bardini, Maria Cristina Cabani. 4. voll. Modena: Panini, 1988-89.

Murrin, Michael. *History and Warfare in Renaissance Epic*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1994.

Riquer, Martin de. *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*. Bari: Adriatica, 1970.

Scaglione, Aldo. *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy From Ottonian Germany To The Italian Renaissance*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: U of California P, 1991.

La trama della menzogna in *Diceria dell'untore*

Salvatore Aronica

Nel grigio paesaggio onirico su cui si apre il primo capitolo di *Diceria dell'untore* arriva subito una dichiarazione, “degli alberi....sognavo solo i nomi ho imparato solo più tardi a incorporare nei nomi le forme” (13), che contribuisce fortemente a delineare un’ipotesi narrativa, e cognitiva, che rinuncia ad un ingenuo, o eroico, tentativo di accostamento diretto all’evanescente “reale” della superficie, per tentare di coglierne invece tratti più “veri”, affidandosi alla lingua, alle parole, alle loro forme più alte di organizzazione.

Sogno, gioco, teatro appaiono all’*incipit* dei tre paragrafi che costituiscono il primo capitolo: tre vie, fra loro affini, non tanto di sfuggire all’“inverosimile vita”,¹ ma di rifarla, di ri-crearla, eterna presunzione e (vana)gloria del poeta-artefice, del narratore che dà vita. Le tre dimensioni hanno in comune la possibilità di costituire una alternativa alla realtà e si fondono sulla menzogna, creatrice di universi, cifra profonda della narrazione. Non parliamo qui della “letteratura come menzogna” teorizzata da Manganelli, “estranea alla realtà e alla storia” (Ferraro 489), gioco autoconcludentesi e disperato, trama buffonesca e astratta di un “fool” (secondo la definizione manganelliana) che non può permettersi, né vuole, commercio alcuno con la “realità”. Non è questa la menzogna di Bufalino: che vi fa ricorso per costruire, da un lato, una mimesi della vita – essa stessa così velata, truccata, ingannevole – e, dall’altro, per trarre in inganno la morte, scopo, quest’ultimo, pretesto ed essenza vera della scrittura bufaliniana. L’Io narrante non rinuncia ad alcuna delle possibilità che gli vengono offerte dall’officina narrativa tradizionale per creare personaggi, trama, ambiente: la Palermo del dopoguerra ci viene restituita attraverso un preciso dispiegarsi di dati, compresa un’accurata toponomastica, e un fitto catalogo di riferimenti a film, canzoni, attori situa senza possibilità di dubbio il racconto in un tempo determinato, storicamente accertato. Anche il peso del romanzo è ben distribuito, con il ritorno al paese nella parte centrale che fa da perno alle disperate vicende della Rocca nel resto dell’opera. L’urgenza delle tematiche dell’esistenza è troppo sentita da Bufalino perché egli si possa adattare a “degradare” la scrittura dal suo prezioso ruolo salvifico fino a quello di gioco, per quanto raffinato; la menzogna non serve a dimenticare e non è un gioco. È invece l’ultima risorsa di un uomo che si sente schiacciato

dall'ineluttabilità delle scadenze esistenziali, per poterle aggirare e, per qualche tempo, annullare. Come i poeti secentisti lodati da T.S. Eliot, Bufalino riesce ad istituire una relazione tra il disordinato e ribollente mondo e l'esuberante ordine impostogli dalla letteratura. Il teschio è circondato da volute e cartigli, e in definitiva tocca al lettore decidere dove concentrare lo sguardo. "Pensiero sensuoso":² un impianto narrativo che non avrebbe sfuggito in un film del poco amato neorealismo, svolto in una lingua irreale e "menzognera" che lo stacca dalla contingenza, gli conferisce significati altri. I segnali della menzogna – un gioco di ammiccamenti, strizzatine d'occhio, doppi fondi, rovesciamenti, che troverà poi anche più ampie realizzazioni in opere come *Le Menzogne della notte* e *Qui pro quo* – sono esibiti subito, in un modo addirittura sfacciato. Dal titolo, analizzato con attenzione ed acume da Peter Hainsworth nel saggio dedicato a Bufalino in *The new italian novel*, alla beffarda epigrafe: "A chi lo sa". Il lector, l'interlocutore, il cooperante è solo un lettore (che possiamo immaginare ideale, come quello di Joyce, anche se gli possiamo concedere qualche ora di sonno, data la diversa mole delle opere) cosciente, avvertito, complice dell'Affabulator di cui è pronto a seguire le trame, cogliere i segnali, svelare le cifre, a cui si può raccontare ogni menzogna, perchè già "sa". Bufalino rinuncia disinvoltamente ad uno dei mezzi tecnici che più avrebbero potuto giovargli nella costruzione del suo gioco di specchi; in *Diceria dell'untore* i punti di vista vengono praticamente annullati linguisticamente, non danno luogo a spostamenti di prospettiva o aggiustamenti nelle focalizzazioni. Il completo dominio dell'io narrante è avvertibile fin dall'*incipit*, in cui la "o" disgiuntiva iniziale ("o quando tutte le notti...ritornavo a sognare lo stesso sogno..." (13); il traduttore americano, sbagliando, lo tratta come fosse un vocativo)³ ci dice che chi parla ha scelto dal suo repertorio infinito di storie, o di varianti della stessa storia, quella che ora si appresta a raccontarci. I personaggi hanno spessore, consistenza e memorabilità, dal Gran Magro a Padre Vittorio a Marta e anche a molti dei minori: ma non a caso Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, il Gran Magro, medico e sommo sacerdote dei riti mortuari celebrati alla Rocca, ci viene raccontato per quattro intere pagine, prima che noi possiamo sentirne la voce. E questa voce, per i temi (la morte, la responsabilità della vita), per il lessico, per l'accumulo parossistico di metafore ("siamo solo miliardi di calcoli nel rene di un corpacciuto animale..."; "è solo una bestia che vuole sgravarsi, e scalcia e si scogliona senza criterio...") (*Diceria* 23) è prontamente identificabile con la voce del Narratore, che peraltro ammette, quasi manzonianamente, in un passo successivo: "Tali, press'a poco, le parole di Marta. E posso averci aggiunto qualche trucco di crome, ci casco sempre" (136).

Anche il diario di Padre Vittorio, il suo tragitto dalla fede alla disperazione, vive di toni ed immagini contigui a quelli dell'io narrante. Sappiamo del resto che colui che dice "io" nel romanzo è il solo sopravvissuto, tutti gli altri personaggi muoiono prima della conclusione. Per la ri-creazione delle vite e delle

storie della Rocca nell'estate del '46 è lui la nostra fonte unica e “incontestabile”, che doppia con la sua ogni altra voce, riempie questi simulacri delle sue osSESSIONI e delle sue parole.

Il tema principe, esibito nel titolo, chiosato nell’epigrafe, perfino nella dedica, si allarga a comprendere tutto l’impianto narrativo. La vicenda d’amore tra il narratore e Marta, evento principale, se non unico, del libro, prende le mosse da un’esibizione teatrale, cui fa seguito la prima descrizione della misteriosa ballerina da parte della sua compagna Adelina (che è una che racconta “frottole”) (*Diceria* 62). Adelina inizia il suo resoconto con un soprannome (“la Petacci, vuoi dire?”) (63), seguito da un fuoco di fila di “dicono” (63) e di informazioni vaghe, ambigue e molto “teatrali” (Marta è stata ballerina alla Scala, amante di un capitano delle SS). La stessa Adelina promette, una volta dimessa, di tornare a rivedere il suo amante, ma non mantiene la parola, e quest’ultimo, parlando al narratore, si riferisce a lei dicendo: “... come se con le sue panzane non avesse infinocchiato anche te” (98). Le panzane, peraltro, non vengono svelate, perché il Pascià (questo il soprannome dell’amante abbandonato) ha, ci dice il narratore, “parlato a vanvera” (98). Questo rimbalzare di notizie e conoscenze ambigue e non verificabili tra il narratore, Adelina e il Pascià è propedeutico alla costruzione della figura di maggiore evanescenza, quella di Marta.

“A me è sempre piaciuto contraffarmi e mentire”, si presenta nel corso della prima uscita col narratore, il quale si premura di aggiungere “m’informò con lealtà” (91), creando così uno di quei paradossi che deliziano gli appassionati di logica. Da questa dichiarazione, a quella con cui si chiude il cap. IX (“Non è vero nulla... ti ho raccontato la vita di un’altra”) (97), agli svelamenti finali – il falso cognome Blundo, quello vero, Levi, così tipico da sembrare anch’esso inventato, le foto con dedica con ancora un altro nome, quello di un personaggio di film – Marta attraversa il libro serbando in sè un’esistenza doppia o tripla, impenetrabile alla nostra curiosità. “Con che nome mi chiami, con che nome devo chiamarti?” (179) singhiozza dopo il suo decesso il narratore. La morte di Marta – sulla somiglianza dei due significanti si sofferma la stessa Marta, la cui voce possiamo ancora una volta associare a quella del narratore (129) – è debitamente teatralizzata, in simmetria col teatrale ingresso in scena: preparata da uno scandirsi di segnali, ultimo e più potente di tutti l’apparizione delle nere donne del borgo marinaro, esplicitamente paragonate alle Parche, si muove, come dice ancora Hainsworth “in the area of theatre and performance” (27). L’io narrante reagisce all’avvenimento con “cadenze del lutto imparate nell’infanzia... da contadine vestite di nero” (*Diceria* 179), il suo dolore è “una cabaletta di parole a memoria” (179), un lamento metà vero metà falso, adatto ad una “storia da palcoscenico” (179) che così teatralmente si conclude. Nel suo animo “impostura e dolore” (179) si dividono il campo. Nessun personaggio viene sottratto a questi giochi ubriacanti: il Gran Magro è “un falso o vero nobiluomo” (119); Angelo, un altro degli ospiti del sanatorio, scrive lettere

a futura memoria, da spedire a sua madre dopo la sua morte, e che la suora incaricata di farlo spedisce davvero, ma ad una donna nel frattempo defunta anch'essa (31); al bambino morente Adelmo viene data la pietosa (e inutile) bugia di "una compressa purchessia" (30). Numerosi ancora sono i passi, per poterli citare tutti, attraversati da questa isotopia della menzogna, che percorre dall'inizio alla fine tutto il romanzo.

Essa risulta così, insieme alla predilezione per lo scavo del tempo passato, uno dei temi caratteristici dell'opera di Bufalino. L'intero sforzo narrativo del comisano, dalla *Diceria* fino al recentissimo *Tommaso e il fotografo cieco* è dominato da queste preoccupazioni. La "complicazione" della menzogna deve sicuramente molto all'intensa, per non chiamarla ossessiva, tabe letteraria di Bufalino, che non a caso è anche autore di un minuzioso *Dizionario dei personaggi di romanzo*. L'amore per l'invenzione, il travestimento verbale, il piacere eminentemente letterario di dare vesti cangianti e sfaccettate a corpi naturalmente incolori, sono tutti tratti che concorrono a formare la figura di uno scrittore per scrittori, anche se baciato dalla dea delle alte tirature. In tal senso, del resto, depone la scelta di tacere negli anni in cui dominava un clima di realismo. Ma accanto ed oltre questa dimensione, pure sicuramente organica alla personalità artistica di Bufalino e di cui non si vuole sminuire l'importanza, a me pare di potere scorgere una motivazione più profonda, forse addirittura più sentita, e che, in definitiva, finisce per coincidere con l'altra: la menzogna, l'imbroglino, lo scombinamento e il nascondimento di trame, storie, vite e anime sono un mezzo con cui Bufalino combatte la sua grande battaglia con la Morte, nemica che lo ossessiona, presenza costante ed ineludibile di ogni suo scritto. A questa ottusa Verità si può contrapporre solo la fuga all'indietro, la ricostruzione verbale della vita, la menzogna, il trucco che per un attimo confonde le carte e tiene sospesa per un altro secondo la goccia di "amaro miele"⁴ della vita."Per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e di una pietà" (*Diceria* 196): questa, dichiarata nel finale, è la "missione" del narratore. La strana coppia, retorica e pietà, è invece perfettamente naturale per chi solo nell'artificio delle parole ha saputo trovare uno sbocco efficiente ai sentimenti disperati verso sé stesso e gli altri umani.

University of Ottawa; Carleton University

NOTE

- 1 La definizione, sottilmente ossimorica, si trova nell'introduzione al secondo romanzo dello scrittore siciliano, *Argo il cieco*, ed è uno dei molti riferimenti bufaliniani alla dialettica vita-scrittura, uno dei temi fondamentali della sua opera.
- 2 Appare evidente una corrispondenza di temi e di atteggiamenti tra i poeti secentisti e il "barocco" Bufalino: l'esuberanza ed il lusso del linguaggio, l'ossessione verso la Morte, nutrita in quasi ugual misura di orrore e fascino. L'autore della nota tesi del "sensuous thought", T.S. Eliot (nel saggio "The metaphysical poets", raccolto nei *Selected Essays*), condivide a sua volta la centralità

dell'idea della fine nella nostra esperienza esistenziale, ma gli esiti cui giungerà saranno ben diversi.

- 3 Si tratta di Stephen Sartarelli, in un'edizione apparsa nel 1988. A parte quanto osservato, non conosco la traduzione e non intendo quindi esprimere alcun giudizio su di essa.
- 4 Il titolo dell'unica raccolta di poesie di Bufalino, ed ancora un ossimoro, in questo caso addirittura teatrale, a descrivere i multiformi sentimenti verso l'esistenza, dato onnipresente e sostanzialmente irrisolvibile.

OPERE CITATE

Bufalino, Gesualdo. *Diceria dell'untore*. Palermo: Sellerio, 1981.
_____. *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*. Palermo: Sellerio, 1984.
_____. *The plague sower*. Trad. di Stephen Sartarelli. Hygiene, Colo.: Eridanos, 1988.
Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1932.
Ferraro, Angela. "La ricerca degli anni Ottanta tra istanze metanarrative e neofigurative".
Da Verga ad Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano. Ed. Gabriele Catalano. Napoli:
Pironti, 1989.
Hainsworth, Peter. "Gesualdo Bufalino". *The New Italian Novel*. Ed. Zygmunt G. Baranski e Lino
Pertile. Edinburgo: Edinburgh UP, 1993.

Marta Morazzoni e la ricerca della libertà

Giuliana Sanguinetti Katz

Marta Morazzoni è una scrittrice prolifica che nell'arco di dieci anni ha pubblicato ben quattro libri (*La ragazza col turbante* del 1986, *L'invenzione della verità* del 1988, *Casa materna* del 1992 e *L'estuario* del 1996). Fin dall'inizio i suoi libri sono stati accolti con grande entusiasmo dai critici. *La ragazza col turbante* è stata definita da Citati "un caso letterario" e Soldati vi ha visto un "romanzare alla Flaubert, che colma e placa". Il secondo e il terzo libro sono stati presentati al premio Campiello.

La sua caratteristica è di esprimersi attraverso immagini pregnanti di significato, dove descrizioni di personaggi, paesaggi e interni rappresentano particolari stati d'animo e dove le azioni più semplici acquistano un profondo significato psicologico. Come dice Citati: "Il suo dono maggiore è quello visivo. Essa vede una sensazione, a qualsiasi tipo appartenga; sa che in questa sensazione è concentrato tutto il futuro racconto, e . . . trasforma la sensazione in narrazione".¹

La Morazzoni dà inoltre alle sue immagini un particolare valore onirico, ponendole lontano da noi nella storia e nella geografia. Nel suo primo lavoro, *La ragazza col turbante*, su cui ci concentreremo in quest'articolo per esemplificare la sua arte, tutte le novelle, sono ambientate in tempi lontani: l'Austria di Mozart e di Salieri o dell'inizio di questo secolo, l'Olanda di Vermeer, la Spagna di Carlo V. Il fatto che si tratti di avvenimenti accaduti molto tempo fa, in paesi diversi, permette all'autrice di dare una struttura chiara e rassicurante ad eventi sconcertanti e talvolta orripilanti e di affrontare il tema della nevrosi e della ricerca di identità senza l'ansietà che viene da una completa identificazione del lettore con il personaggio.

In quest'opera l'autrice si serve della storia in modo diverso da molti scrittori di romanzi storici moderni, che sono mossi dal desiderio di vedere il passato come una preistoria, uno specchio, un'allegoria o una parodia del presente, o che mettono in questione la possibilità di conoscere sia il passato, sia il presente, facendo di tutto un gioco.² La Morazzoni ispirata, come lei stessa dichiara, da "situazioni interiori, percezioni di stati d'animo", che hanno preso forma spontaneamente nella sua mente, si serve del filtro del passato per contenere l'emozione degli argomenti trattati.³ La storia con la sua chiarezza e

razionalità funziona in questo caso da meccanismo di difesa della parte consciente dell'io contro l'irrompere dell'inconscio.⁴ E funziona anche come forza sublimatrice, perché la descrizione fascinosa di musicisti famosi, re, imperatori, nelle loro ville, palazzi e monasteri, sullo sfondo di paesaggi ora idillici ora pittoreschi, ci rappresenta l'importanza dei valori artistici nella nostra civiltà e la loro capacità di ridirigere i nostri impulsi distruttivi verso scopi più alti e di farci trovare il modo di superare le difficoltà che ci circondano.

Come nei sogni, il messaggio della narratrice, ci giunge dunque indirettamente, spostato nel tempo e nello spazio e presentato con una forma classica che ne nega il contenuto nevrotico. Come osserva acutamente la Rigobello: "Il passato è osservato come una galleria di quadri. . . scrutati con scrupolosa attenzione e con finissima sensibilità, contemplati con adesione sentimentale costantemente frenata da lucida razionalità, con realismo e contenuto lirismo" (16). Classico è anche il linguaggio della Morazzoni con i suoi periodi "ampi e riposati", il suo uso della dittologia, dell'iterazione e delle sinonimie (Rigobello 18) e il suo senso del ritmo legato al suo amore per la musica.⁵

Altre caratteristiche che rendono i lavori della Morazzoni simili ai sogni sono il suo costante uso di omissioni (personaggi e scene importanti che vengono omesse dal testo, e lasciate all'immaginazione del lettore) e l'allusività delle scene descritte, soprattutto nel caso delle descrizioni di ambienti e di paesaggi. Le omissioni danno un senso di mistero inquietante al testo, che turba e coinvolge il lettore, e le descrizioni condensate e allusive hanno il valore di ricordi, che assommano in sè complessi stati psicologici.⁶ Tipicamente psicologico è anche l'uso del tempo, con narrazioni molto lunghe e lente di brevi periodi di tempo particolarmente significativi e rapidi accenni a lunghi periodi della storia, trattati come meno importanti.

Se passiamo ora alla psicologia dei personaggi, vediamo che vivono in ambienti rigidamente controllati da regole di vita che, da una parte, danno loro un punto chiaro di riferimento, ma dall'altra ne soffocano i sentimenti e i bisogni istintuali. Eccezion fatta per il crudele e ipocrita Da Ponte nella storia "La dignità del signor Da Ponte", i protagonisti dei racconti sono persone colte e oneste, dotate di un forte senso morale, che proprio da tale senso morale vengono inibite e rischiano di rimanerne sacrificate. Queste persone, tuttavia, non sono completamente chiuse nei loro rituali e, talvolta, messe davanti a momenti di crisi, malattie gravi, rivolgimenti famigliari, trovano la forza di ribellarsi alla loro *routine* e di forgiarsi o di accettare un nuovo modo di vivere.

La prima opera della Morazzoni mostra l'abilità stilistica dell'autrice e così pure il suo fine intuito psicologico nell'esplorare gli stati d'animo di vari personaggi, colti tutti in momenti cruciali della loro vita. Si tratta di una raccolta di cinque racconti, intitolata *La ragazza col turbante*, dal titolo del racconto centrale. Gli argomenti trattati sono vari: la morte di un musicista, molto simile a Mozart, che ritrova negli ultimi istanti della sua vita la gioia dell'infanzia; la

discesa del poeta Lorenzo Da Ponte in una Vienna infernale, e la serie di umiliazioni che subisce, che lo portano a commettere un omicidio; il viaggio di un mercante d'arte per vendere un suo amato quadro di Vermeer, proprio prima che sua moglie partorisca un figlio; la decisione dell'idalgo Quisada di ribellarsi alla tirannia capricciosa di Carlo V e infine la "rinascita" di un industriale viennese, rimasto paralizzato da un infarto, che nelle mani di un fedele servitore e di un sollecito dottore impara a gustare di nuovo i piaceri semplici della vita.

Mentre i primi due racconti ci presentano due situazioni estreme di paradiso e inferno, il racconto centrale ci mostra l'importanza di rinunciare a certi sogni e piaceri dell'adolescenza per affrontare le responsabilità della maturità. Gli ultimi due racconti, infine, ci conducono fuori del labirinto delle convenzioni sociali e ci indicano la via verso un modo di vivere più sano e in armonia con la natura. La forza e l'evidenza di questi racconti viene anche dal fatto che la Morazzoni si rifa a schemi mitici e fiabeschi che ci riportano a ben note situazioni: la visita alla casa misteriosa, l'errare per una città ostile con movimenti concentrici che riportano il viandante sempre allo stesso posto, il viaggio difficoltoso per mare alla ricerca di una terra sconosciuta, il percorso attraverso la foresta, il volo in alto al di là della prigione della casa, grazie alle ali della fantasia.

In particolare il mito del labirinto (mito suggerito anche dal nome di Arianna, dato a uno dei personaggi nel racconto centrale della raccolta) sembra assommare in sè il significato principale dell'opera. Tutti i racconti trattano di viaggi difficoltosi e penosi che il protagonista deve percorrere, affrontando la morte, per giungere al centro del labirinto della propria psiche e rinascere a nuova vita (Santarcangeli 355-361; Eliade 67, 70, 84). Talvolta i protagonisti rimangono chiusi nel labirinto, o perchè con un atto di eccessiva brutalità distruggono ciò che di buono poteva ancora esserci nella loro anima (Da Ponte che uccide il mendicante), o perchè sono prigionieri di ricordi e affetti della loro adolescenza (il mercante d'arte, che ha lasciato il suo cuore con il quadro di Vermeer). Altre volte, invece, riescono a superare la morte, l'infermità e la soggezione a persone crudeli e dominatrici, andando indietro nel tempo e rivivendo in maniera positiva i momenti lieti della propria vita (il compositore Karl che ride felice come un bambino nell'aprire l'ultima porta della villa; Quisada che fa all'amore con la zingara incontrata nella foresta; Karl Kolner che ripensa al moscato bevuto da ragazzo con la madre e il fratello, nel corso di una vacanza).⁷

Il primo racconto, *La porta bianca*, ha luogo nel settecento e descrive l'ultima giornata di un compositore, di nome Karl, che, ospite di misteriosi signori, cerca invano di comporre un *Requiem*. Inquietante è la lussuosa casina di caccia in cui è ospitato il maestro, con le sue finestre "troppo grandi in proporzione alla casa, così che questa sembrava un cristallo senza sostegno di mura, spalancata alla curiosità di tutti" (10). Angoscioso è poi il giardino, dove

tante gradazioni di verde “si confondevano nella loro uniforme varietà, ma nessun colore interrompeva il chiaro e lo scuro delle piante e dell’erba, che si esaurivano solo nel grigio massiccio della villa emergente nello sfondo” (14). La casa e il giardino in realtà riflettono la condizione fragile e ansiosa del protagonista, che si sente “astiosamente minacciato da un cupo fermento nemico” e a cui talvolta pare di “essere chiuso in un gorgo di malesseri indistinti” (9).

Dopo una notte affannosa, passata in poltrona, Karl viene visitato la mattina seguente dalla moglie Costanza, frivola, capricciosa e infantile. Costanza nota il pallore, il precoce invecchiamento del marito, che era prima suo compagno di giochi. Quando questi le vieta di avvicinarsi alla villa dei misteriosi padroni per non disturbarli, lei irritata lo lascia e se ne torna a Vienna. La partenza di Costanza, con le sue allegre risate e la sua voglia di vivere, rappresenta la fuga delle forze vitali dal corpo e dalla mente di Karl. Lei è inoltre la moglie bambina che non può e non vuole dare al marito quelle cure materne di cui lui ha bisogno.

Venuta la notte e rimasto solo, il compositore si addormenta e “in una regione dove pensiero e realtà si uniscono” immagina che il momento sia finalmente venuto di incontrare i padroni della villa (24). Divenuto piccolo e debole come un bambino e vestito a nuovo con scarpini di vernice e giacca di raso, viene scortato da camerieri indifferenti o addirittura ostili attraverso porte difficili da aprire, lungo il viale erboso che conduce alla villa, su per la gradinata su cui si innesta “la solenne vertigine del colonnato” (25). Una volta penetrato nella villa si trova prima in un “androne scuro, umido e pesante” (26), dove deve aspettare lungamente al buio e al freddo e piange disperato, poi apre una porta bianca laccata ed entra in una stanza alta e luminosa, con una luce bianca “riflessa in un’infinita fuga di specchi” e dei tendaggi color del miele (28). Al fondo della sala lo attende “una semplice porta di legno bianco e compatto” (la porta bianca del titolo), al di là della quale il compositore vede qualcosa che lo fa scoppiare in una risata cristallina che sembra “percorrere a ritroso la sala, l’androne buio, la scalinata oltre le colonne e frangersi contro le sbarre del cancello, in fondo al giardino” (29).

In questo caso, nel suo viaggio verso la morte, Karl ripercorre all’indietro le tappe della sua vita. L’androne di pietra della villa, le maniglie dure da aprirsi, i camerieri ostili alludono probabilmente alla giovinezza e all’infanzia difficili del protagonista: “gli anni della prima gioventù . . . angustiati dall’angoscia di sentirsi rinchiuso in una dimensione senza futuro” (10-11) e il periodo dell’infanzia “quando, bambino, aveva girato mezza Europa per esibire come un mostro da fiera il suo talento prodigioso” (22). Tempi infelici, condensati nel ricordo della carogna di un cane schiacciato da una carrozza e abbandonato al margine della strada (11). In contrasto con gli ambienti precedenti, la stanza chiara e luminosa, tutta specchi, e tende color miele, che conduce alla misteriosa porticina bianca, si riferisce probabilmente ai primi mesi di età del bambino,

quando è allattato dalla mamma e dipende completamente da lei. Le tende color miele sono un possibile riferimento al latte, visto l'accoppiamento consueto dei due sostantivi nell'espressione "latte e miele". Gli specchi sembrano alludere al fatto che il bambino in questo periodo dello sviluppo si rispecchia nel mondo circostante, cioè vede quello che lo circonda solo in termini di oggetti di desiderio o di timore.⁸

L'autrice non dice al lettore incuriosito che cosa giaccia dietro la porta bianca del titolo e rispetta il mistero della morte del protagonista. Tuttavia la struttura allusiva del racconto spinge il lettore a ricostruire l'ultima scena che si apre alla vista di Karl. In questo viaggio a ritroso lungo la vita del protagonista, la piccola porta, con la maniglia minuta e leggera, sembra condurre al ventre materno: ciò spiegherebbe la lunga risata cristallina di Karl, finalmente libero da ogni angoscia e preoccupazione, senza alcun dovere o dolore. In questo racconto, dunque, il peso di una vita costretta dalle convenzioni e dalle necessità economiche, si risolve in una fuga nel tempo verso una morte che è concepita come un atto di liberazione e un possibile inizio di una condizione serena e felice. Il viaggio all'indietro attraverso il labirinto delle sofferenze della vita porta alla fine a una rinascita nel grembo materno.⁹

Nel racconto seguente "La dignità del signor da Ponte" vediamo la società della Vienna di Mozart rappresentata come "un nido di vipere" (33), un vero inferno, al centro della quale c'è il diabolico Salieri, pieno di "ostilità cattiva" e di "malvagio gusto di ferire" (56). Questi è descritto come un essere stupido, vano e crudele: acconsente di mala grazia a servirsi di Da Ponte come librettista per una sua opera e fa lavorare l'abate senza tregua, facendogli cambiare ogni scena del suo libretto all'ultimo momento. Infine, quando l'opera è un fiasco, tratta Da Ponte crudelmente, attribuendo a lui tutta la colpa dell'insuccesso e scacciandolo in malo modo.

Da Ponte, da parte sua, è un essere suadente, rapace e infido, che nasconde i suoi vizi "dietro la melliflua ipocrisia di un volto dabbene" (33) e che si compiace di raggirare il prossimo. Spinto dal bisogno economico e dall'ambizione, si mette al completo servizio di Salieri, cerca in ogni modo di conquistarne la stima e passa i giorni nei caffè e nei salotti di Vienna, nel vano tentativo di farsi una posizione. Le visite penose e umilianti di Da Ponte a Salieri sono sottolineate dalla presenza di uno straccione vicino alla casa di Salieri, "una indefinita figura scura, non molto alta e tanto celata da un ampio mantello marrone, da non potersi riconoscere se fosse uomo o donna" (38). Da Ponte la prima volta che lo incontra teme che si tratti di un assassino, non vuole provocarne l'ira e perciò non cerca di evitarlo attraversando la strada. Con ribrezzo e terrore sente il momentaneo contatto con lo straccione che gli preme contro il fianco "qualcosa di molle" (38). In realtà si tratta di un povero mendicante, che rimane immobile al freddo e alla pioggia nella speranza che qualcuno si prenda cura di lui.

Quando Salieri tratta con disprezzo Da Ponte e non gli suggerisce nessun argomento per un libretto, questi è umiliato e pieno di “un astio velenoso e cattivo” (53). Incontrando per la seconda volta il mendicante vicino alla casa di Salieri, l’abate gli augura sottovoce con preghiera diabolica “di patire la fame in questo mondo e nell’altro” (53) se spera di vivere della carità del signor Salieri. Infine, quando è completamente umiliato da Salieri durante il loro ultimo incontro, Da Ponte sfoga la sua ira terribile sul povero mendicante che si trova vicino al portone, lo colpisce violentemente al viso e al petto e lo lascia a terra mezzo morto, “un fagotto pulsante e insanguinato” (58). Poi Da Ponte seppellisce quest’episodio nel suo inconscio e solo di tanto in tanto il ricordo riaffiora come “una puntura di vespa che lo trafiggeva talora, a tradimento, e per la durata di un attimo gli alterava la fisionomia del volto” (59).

Da Ponte, dunque, proietta le sue paure, rabbie e miserie sul mendicante: lo vede a volta a volta come un pericoloso aggressore e come un povero idiota. Man mano che è sempre più umiliato da Salieri, Da Ponte si rispecchia nel mendicante stracciato e bisognoso. Egli vede se stesso come uno straccione qualunque, costretto a mendicare un sorriso o una buona parola del maestro. Alla fine, questo sadico gioco di umiliazioni finisce nel delitto più brutale, dove è il debole e l’innocente a pagare il fio della cattiveria altrui. La dignità dell’uomo si riduce a mera apparenza, una maschera dettata dalle convenzioni sociali, dietro a cui si nasconde il volto dell’assassino. In questo caso Da Ponte, nel suo aggirarsi per il centro di Vienna, in direzione di casa Salieri, cade sempre più in basso, finché alla fine rimane chiuso nel diabolico labirinto della propria brutalità.¹⁰

Mentre i due primi racconti esaminano il rapporto tra l’artista e una società crudele, opprimente e sfruttatrice, il terzo racconto, che dà il nome alla raccolta, esamina l’individuo in termini non di problemi sociali, ma di problemi personali causati da conflitti non superati nel proprio sviluppo. La storia del mercante d’arte olandese, che abbandona la moglie incinta per andare a vendere un suo amatissimo quadro di Vermeer “La ragazza col turbante” a un nobile danese, rappresenta una variante di una particolare situazione psicologica. L’adulto che non ha superato il suo complesso di Edipo, messo di fronte alla sessualità della moglie nel corso della gravidanza, non la tollera, perché gli ricorda il proprio attaccamento incestuoso alla madre e perché lo minaccia con la presenza di un futuro rivale. Egli si rifugia allora in fantasie della madre, vista come creatura pura e adolescente, tutta dedita a lui, e talvolta inizia un rapporto con un’altra donna, che possa offrirgli quest’alternativa.¹¹

Il mercante Bernhard Van Rijk, solo nel suo letto matrimoniale, poiché la moglie incinta si è ritirata in una camera più appartata, assistita da una serva, ha sostituito la presenza della moglie con il quadro della affascinante ragazza col turbante. Bernhard tiene il prezioso quadro nella camera da letto, lo guarda ogni sera prima di coricarsi e lo “gratifica(va) di una gelosa, paterna tenerezza”

con comprensibile astio della moglie (68). Lui si allontana ulteriormente dalla moglie, benché questa sia visibilmente angosciata dai pericoli della gravi-danza, e si imbarca in un viaggio in Danimarca, destinato a durare due mesi, nel corso del quale venderà il suo amato quadro a un nobile danese.

In Danimarca incontra l'anziano sire di Herfolge, il possibile acquirente del quadro, che vive appartato da tutti nelle sue terre con la sua giovane figlia Arianna. La vita regolata e pacifica del nobile danese, così lontana dalla vita affannosa del mercante, e la spontaneità e innocenza di sua figlia Arianna, rappresentano per Bernhard un paradiso terrestre dove amerebbe fermarsi. Arianna e suo padre lo invitano a soggiornare più a lungo, così come Nausica e Alcinoo invitano Odisseo a rimanere con loro nell'isola dei Feaci. Arianna mostra una chiara simpatia per il mercante e il signore di Herfolge lo tratta affettuosamente come un figlio, ma Bernhard, timoroso delle conseguenze di tale incantevole ozio, decide di partire il più presto possibile. In realtà il rapporto di Bernhard con il suo quadro si rispecchia nello stretto rapporto del sire di Herfolge con sua figlia Arianna. L'attrazione del mercante per Arianna rappresenta un sentimento incestuoso e quindi proibito. Lui deve allontanarsi dalla fanciulla, così come deve lasciare dietro di sé il quadro tanto amato, per poter affrontare degnamente i suoi doveri di *pater familias*.

Tuttavia, dopo il suo ritorno in patria, la vita del mercante sembra perdere ogni interesse e viene narrata in meno di una pagina. Non si sente più parlare della moglie e si apprende invece che il mercante ha avuto un unico figlio, Jan, bello e intelligente, che segue in tutto e per tutto le orme del padre e continua a vivere nella casa paterna. Jan, come Bernhard, è affascinato dal commercio, che segue puntigliosamente, e solo dietro richiesta del padre morente, si decide a prendere moglie. Alla fine dei suoi quarant'anni gli giunge una lettera di Arianna di Herfolge che, costretta a separarsi dalla sua casa e dai suoi possedimenti, vuole che il dipinto tanto amato da Bernhard, dal sire di Herfolge e infine da lei, finisca nelle mani di Jan, in nome dell'affetto che lo lega alla memoria di suo padre. Dopo aver ricevuto questa lettera, Jan si affretta a partire per il suo primo viaggio in Danimarca, ripercorrendo la rotta del mare del Nord, seguita da suo padre proprio prima che lui nascesse.

La vita di Bernhard sembra dunque essersi fermata al suo viaggio incantato in Danimarca e al suo incontro con Arianna e con il signore di Herfolge. Allo stesso modo il figlio Jan, che è come uno specchio del padre, sembra non avere una sua vita sentimentale e sembra svegliarsi solo alla lettera di Arianna che lo richiama al passato e che gli consegnerà il prezioso quadro, prediletto dal padre. Il riapparire di un'Arianna ormai invecchiata e del quadro della ragazza col turbante ha il significato di una rivelazione amorosa. Il quadro che Arianna darà a Jan è l'equivalente di un ritratto di Arianna com'era al tempo in cui Bernhard l'ha incontrata. Jan capirà allora l'amore segreto che ha vincolato il padre per tutta la vita e dovrà sciogliere l'incantesimo che ha tenuto legato

anche lui nell'ombra del padre. Arianna, come la principessa del mito di Teseo, aiuterà forse Jan a uscire dal labirinto di antichi avvenimenti, rimasti sepolti nell'inconscio.

Come negli altri racconti del libro, anche qui le descrizioni di interni e di paesaggi sono molto significative. In particolare il viaggio di Bernhard in Danimarca ben rende il senso di sogno e di ritorno al passato che domina l'animo del mercante. La nave di Bernhard scompare all'orizzonte come un fantasma inesistente e il mercante vede la sua città "riassorbita nell'uniforme grigiore della linea costiera" (75). Man mano che lascia la costa e affronta il mare aperto, Bernhard si perde "in lunghe divagazioni senza senso" e si abbandona a "un singolare stato d'animo" che "si opponeva all'oggettività dei fatti e li sovvertiva" (80). Si sente incerto e sospeso nella condizione provvisoria del viaggio e non ne vede la fine: una strana noia lo invade. Una sera, quando il viaggio sta per terminare, va a dormire ed è sopraffatto da "un avvicendarsi di fantasie che non avevano nulla a che fare con la gravità di un uomo maturo" (82) e sente dentro di sé la voce del capitano che gli chiede che età ha. Infine, al suo arrivo nel palazzo del signore di Herfolge, si addormenta "di un sonno profondo e faticoso", spossato dal viaggio.

Si ha l'impressione che Bernhard compia un viaggio nel tempo e nello spazio, simile a quello di Silvestro in *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Ma mentre Silvestro riassapora le delizie dell'infanzia e della giovinezza vicino a sua madre Concezione, pur rimanendo ben consci del presente, Bernhard perde il contatto con la sua vita presente in Olanda, si sente sradicato e disorientato, affetto da un'inspiegabile ansia. Anche il paesaggio danese all'inizio gli sembra ostile e poco attraente: la "selvatica irquietezza della terra collinare" (96) e i "colori intensi e brillanti" dei campi coltivati che a Bernhard sembrano "eccessivi e carichi di un'energia prepotente, aggressiva" (85) ben rappresentano lo stato d'animo del mercante.

Bernhard regredisce nel tempo e rivive sentimenti di libidine e di aggressione a lungo repressi. Egli, da una parte si sente rassicurato dalle maniere affabili e signorili del signore di Herfolge e di sua figlia e dal loro modo di vivere così tranquillo e ben regolato, dall'altra si sente minacciato dai modi diretti di Arianna e dall'invito che lei gli fa a rimanere con loro al castello. La disponibilità del sire di Herfolge e di sua figlia nei riguardi di Bernhard potrebbe rappresentare una fantasia edipica del figlio, che vorrebbe che il padre gli offrisse il suo posto vicino alla madre e che la madre fosse molto giovane e inesperta, così che il figlio potesse proteggerla e guidarla, rovesciando i ruoli reali. Tale fantasia nasconde l'originaria rivalità del figlio verso il padre e la sua conseguente ansietà di castrazione, espressa nel racconto dalle descrizioni ansiose del viaggio in mare e delle colline e della campagna danese.

La condizione psicologica del protagonista e di suo figlio è sottolineata dalla struttura del racconto dove l'iniziale descrizione dettagliata di Jan, il

figlio di Bernhard, e della casa dei genitori in cui vive, serve da introduzione al viaggio in Danimarca di Bernhard, viaggio che come abbiamo visto, sembra quasi concludere la vita del mercante. Solo alla fine del racconto si ritorna brevemente alla storia di Jan, e al viaggio che questi intraprende sulle orme del padre alla ricerca del famoso ritratto. Cioè il fatto che Jan sia solo un'ombra del padre è reso appunto dal modo sommario in cui l'autrice si sbriga di lui, lasciandoci aperta la conclusione della storia.

I due seguenti racconti ci riportano di nuovo al tema dei primi due. Anche qui i protagonisti sono vittime di un ambiente soffocante e di una ferrea disciplina, ma, diversamente dai personaggi iniziali, riescono a opporsi alle convenzioni della società e ad affermare l'importanza di un nuovo modo di vivere. Anche in questi racconti le descrizioni di ambienti e paesaggi giocano un ruolo cruciale e rappresentano i vari stati d'animo dei personaggi principali.

Nel quarto racconto, "L'ultimo incarico", Don Luis Quisada, costretto a sacrificare la sua vita familiare per fare da maggiordomo a Carlo V, si ribella al dispotico sovrano e va a incontrare una zingara che lo aspetta vicino al convento dove risiede l'imperatore. La vita di sforzi e sacrifici quotidiani che Don Luis Quisada deve fare per accontentare i capricci del sovrano, contrasta con la vita libera e istintiva della zingara, che è una creatura delle selve, lontana dalla disciplina e dai valori della società. Alla fine Don Luis riconosce l'importanza di un modo di vivere più naturale, si concede un incontro amoroso con la donna e, morto l'imperatore, brucia il manoscritto delle memorie di Carlo, che questi lo ha obbligato a leggere per lunghi giorni.

La servitù di don Quisada, che quasi muore di un'infezione polmonare nello sforzo di compiere il suo duro lavoro, è ben resa dagli ambienti delle miserabili locande dove è costretto a sostare, o dal paesaggio montuoso dell'Estremadura, che deve percorrere al servizio dell'imperatore. D'altra parte il bosco che Quisada deve attraversare ogni giorno, per andare a Yuste a far provviste di cibo, rappresenta il temperamento "irruente e sincero" dell'idalgo, che mal si adatta alla vita di corte (109).

Una mattina che Quisada attraversa il bosco, vede emergere dalla nebbia e dal fogliame una vagabonda che si muove con passo felino, quasi "una di quelle suggestioni vane che dalla nebbia aggrediscono la fantasia" (117). La donna non è più giovane, ha i capelli sporchi e lunghi, dorme per terra, come un animale, e parla di Quisada come di "un servo del re che sta chiuso a Yuste" (118). Tra la donna e l'idalgo si stabilisce un'intesa, nata dai loro incontri quotidiani nel bosco. Quando l'idalgo, nella sua camminata mattutina a prendere rifornimenti, si trascina malatissimo per la strada del bosco, con la botticella del latte sulla schiena, è la vagabonda che interviene ad aiutarlo e a portare la botticella per lui.

Dopo la malattia quasi mortale che ha avuto, Quisada si ribella alla volontà dell'imperatore, raggiunge nel bosco la zingara salvatrice, fa l'amore con lei, e

prova poi “il benessere del sole e del silenzio” mentre “nelle vene, fatte larghe e placide come gli argini vasti del Tago, il sangue scorre(va) tranquillo e appagato” (139). La ribellione a Carlo e l’unione con la vagabonda sembrano aver dato a Quisada una gran pace, sicurezza di sé e capacità di apprezzare la natura. Infatti, come per miracolo, da quel momento Carlo V è colto dalla febbre terzana e si avvia alla fine, che segnerà la liberazione di Quisada e del seguito dell’imperatore. La prova del distacco definitivo di Quisada dalla corte e del suo odio di un certo tipo di vita ipocrita e prepotente, è l’atto simbolico con cui, ritornato a casa, brucia il manoscritto delle memorie di Carlo V nel caminetto della cucina.

Nel quinto racconto, “L’ordine della casa”, che si svolge a Vienna all’inizio del novecento, il signor Karl Kolner, colpito da paralisi, è costretto a giacere immobile in casa senza potersi muovere e senza parlare, mezzo sordo e costretto a comunicare solo con gli occhi. La vita del signor Kolner, prima puntigliosa, regolata e convenzionale, acquista un nuovo significato ora che lui deve imparare a comunicare in modo nuovo con il suo medico e che ogni movimento del suo corpo è una vittoria sulla malattia. I nuovi rapporti che il malato ha con il suo medico curante e con il cameriere che lo assistono devotamente rappresentano una vera rinascita.

Questi segni di vita nel signor Kolner sono contrastati, tuttavia, dalla moglie di lui, una donna dura, metodica e crudele, che pensa solo a mantenere le apparenze e si augura che il marito, così deformato e menomato com’è, muoia il più presto possibile. Quando l’energico medico Ober vuole persuadere la signora Kolner a lasciare che il marito esca in poltrona a rotelle a prendere un po’ d’aria o addirittura vada in montagna, costei inorridisce all’idea che qualcuno possa vederlo in quello stato e manda via il povero medico. Tuttavia, anche se la signora Kolner nega al malato le cure di cui avrebbe bisogno, questi, tramite la forza della fantasia e del ricordo, evade dalla prigione del suo corpo paralizzato e della casa in cui è rinchiuso. Inoltre, con la sua stessa presenza, mette in crisi i valori “estetici” di cui sua moglie si fa una ragione di vita.

L’importanza psicologica dei paesaggi e degli ambienti è particolarmente evidente in questo racconto. Per la signora Kolner, che passeggiava a Schonbrunn, il terrore che suo marito appaia in pubblico è tale che lei ha un’allucinazione e immagina con raccapriccio di vedere “il grottesco veicolo [del marito] nel viale bianco di polvere” che conduce alla reggia (170). Corre allora a pregare la sorella di non chiedere un permesso speciale alla cancelleria affinché il marito possa andare a Schonbrunn, e chiude definitivamente in casa il signor Kolner. In questo caso lo schermo giallo della reggia di Schonbrunn, con la sua cancellata, l’androne, il porticato, i giardini, e “alla sommità della linea precisa dei cipressi, alta sulla collina . . . la sagoma nera in controluce della Gloriette” (170-171) ben rappresentano il senso di decoro, il rispetto delle convenzioni, l’eleganza che formano lo stile di vita della signora.

D'altra parte le vedute di Vienna alla fine del secolo, il tram a cavalli che congiunge la periferia boscosa al centro, il Caffè Centrale con i suoi tavolini affollati, la messa a Santo Stefano il sabato mattina alle undici, la "luminosità calda e misteriosa della cattedrale" (160) la notte di Natale, la magnolia fiorita nel giardino di villa Kolner, sono tutte pensate con struggente nostalgia dal signor Kolner, che giace paralizzato nella sua casa. Quando sente la voce del suo medico che vorrebbe portarlo in montagna, lui ricorda "un paese della Svizzera italiana, dove da ragazzo aveva una volta, con la madre e il fratello maggiore, passato una vacanza" (172) e immagina di tornare lì a bere del moscato italiano per il suo compleanno. E sono appunto i suoi ricordi del passato e la sua capacità di gustare i minimi piaceri del presente che rappresentano per lui una fuga dalla prigione del suo corpo e soprattutto dall'opprimente presenza della moglie. In questo caso la fantasia e l'immaginazione aiutano il signor Kolner a librarsi al di sopra del labirinto in cui è rimasto rinchiuso e a evadere in un mondo più sereno.

In conclusione i valori umani fondamentali e le necessità istintuali dell'individuo vengono rappresentati in tutti i racconti, in contrasto con la durezza repressiva della società e la crudeltà dell'uomo verso il suo prossimo. Da una parte il fascino della storia, dei personaggi famosi e dei luoghi lontani, i richiami fiabeschi e mitologici servono a distanziare gli avvenimenti, ad attutirne l'impatto e a dare alle vicende narrate un valore universale. Dall'altra la sequenza di immagini con forte valore onirico contribuisce a coinvolgere il lettore e a renderlo fortemente partecipe dello stato d'animo dei protagonisti.

Ogni racconto, pur nella minuzia e precisione dei suoi dettagli realistici, si presenta con un suo significato simbolico nascosto, che impone al lettore una lettura attenta e concentrata. Le pause, le omissioni di situazioni chiave (per esempio quello che il compositore vede dietro la porta bianca nel primo racconto), lo sparire di personaggi importanti (per esempio la moglie incinta nel terzo racconto), costringono il lettore a lavorare di fantasia e a riempire i vuoti con una possibile spiegazione. In questo modo il lettore è attratto per forza nel mondo dell'autrice e finisce per partecipare attivamente alla creazione del racconto che riverbera nella sua mente con una molteplicità di echi e di illusioni.

University of Toronto, Erindale College

NOTE

- 1 Si veda a questo proposito anche l'articolo della Rigobello, che esamina lo stile della Morazzoni e lo paragona alla musica e alla pittura, dando particolare rilievo alle capacità descrittive e evocative della scrittrice.
- 2 Si vedano l'articolo di Rosa "Di storia" e l'intervista che la stessa autrice fa a Remo Ceserani in "Cinque domande" (24-36).

3 Vedi le dichiarazioni della Morazzoni sul suo modo di comporre nell'intervista da lei concessa a Giordano.

4 Anche la Mazza mette in evidenza il contrasto tra l'accurata ambientazione storica e gli elementi puramente fantastici e nevrotici degli argomenti trattati. Tuttavia la Mazza vede "la malattia, la nevrosi, la solitudine" non come fenomeni comuni di tutti i tempi ma come interessi tipici della nostra epoca. Lei ritiene, perciò, che la Morazzoni appartenga alla cultura del neo-decadentismo del '900, cioè proietti nel passato situazioni di angoscia e di nevrosi tipicamente moderne, che la affascinano (807).

5 Si veda la dichiarazione della Morazzoni a Giordano a proposito della scrittura: "Mi capita spesso di associarla alla stessa tessitura di un discorso musicale, di doverne cercare in qualche modo la medesima trama armonica, il senso del ritmo, che è essenziale anche e soprattutto in una pagina di prosa". Tale affermazione della Morazzoni è citata e ampiamente commentata dalla Rigobello nel suo articolo.

6 A proposito dell'uso che la Morazzoni fa della storia, Citati parla della sua grande capacità evocativa che non ha bisogno di accumulare dettagli e della sua abilità di omettere e falsificare avvenimenti, creando così una "cristallizzazione storica, mentre il velo del tempo scende e allontana le immagini da noi".

7 L'identità del nome del primo e dell'ultimo protagonista sottolinea la somiglianza psicologica dei due personaggi e la loro capacità di evadere dalla prigione della loro vita.

8 Per una descrizione del primo sviluppo del bambino si veda Fenichel 33-41.

9 Per un'interpretazione del viaggio nel labirinto come penetrazione dell'alvo materno, si veda Santarcangeli 65.

10 Per una particolare versione del labirinto come l'inferno con il diavolo al centro, si veda Santarcangeli 248. Il più famoso esempio di quest'interpretazione del labirinto la troviamo nella *Divina Commedia*.

11 Per i sentimenti di rivalità che il bambino prova normalmente verso i fratellini e il suo timore che la mamma rimanga incinta e gli procuri nuovi rivali si veda Freud, "Introduzione"; si vedano anche le fantasie nevrotiche del piccolo Hans in Freud, "Analisi", e l'analisi del sogno di Freud riportata da Jones 38-39. Per quel che riguarda la divisione tra la donna sessuale e pericolosa (la madre sessuale) e la donna pura e idealizzata (la madre che nutre e protegge il figlio) si veda l'articolo di Freud, "Sulla più comune". L'uomo che non ha superato il complesso di Edipo spesso separa i due lati della madre (e della donna in genere) per difendersi dai suoi sentimenti incestuosi verso la figura materna. Di solito può amare solo donne che vede come madri amorose e pure, mentre disprezza e degrada le donne viste come esseri sessuali. Bernhard vede la gravidanza di Miriam come chiaro segno di sessualità e quindi fugge da lei e vagheggia l'immagine di fanciulle caste e idealizzate.

OPERE CITATE

Citati, Pietro. "Morazzoni: la storia immobile". *Corriere della Sera* 14 maggio 1986.

Eliade, Mircea. *Images et Symboles - Essais sur le symbolisme magico-réligieux*. Paris: Gallimard, 1952.

Fenichel, Otto. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

Freud, Sigmund. "Analisi della fobia di un bambino di cinque anni". *Opere* 5.555-88.
 _____. "Introduzione alla psicoanalisi". *Opere* 8.489-95.
 _____. *Opere*. Ed. Cesare Musatti. 12 voll. Torino: Boringhieri, 1967-80.
 _____. "Sulla più comune degradazione della vita amorosa". *Opere* 6.421-32.

Giordano, Luigi. "Amori e odi in bella scrittura". *Il Mattino* 7 agosto 1986.

Jones, Ernest. *The Life and Work of Sigmund Freud*. Ed. L. Trilling and S. Marcus. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.

Mazza, Antonia. "La ragazza col turbante". *Letture* 41.431 (novembre 1986): 807-8.

Morazzoni, Marta. *La ragazza col turbante*. Milano: Longanesi, 1986.

Rigobello, Giuliana. "Marta Morazzoni ovvero la scrittura come pittura e come musica". *Coscienza* 4 (1993): 16-19.

Rosa, Giovanna. "Di storia in storia". Spinazzola 9-23.

_____. "Cinque domande sul ritorno al passato". Spinazzola 24-96.

Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti*. Firenze: Vallecchi, 1967.

Soldati Mario. "Il bello è che non succede mai niente". *Corriere della Sera* 14 maggio 1986.

Spinazzola, Vittorio, ed. *Tirature '91*. Torino: Einaudi, 1991.

Paola Rigo. *Memoria classica e memoria biblica in Dante*. Firenze: Olschki, 1994 (Saggi di Lettere Italiane). Pp. 183.

Questo saggio di Paola Rigo consegue brillantemente lo scopo che si propone, quello di rendere ragione del rapporto di Dante con gli illustri precedenti delle tradizioni biblica e classica. Pur non avendo pretese di sistematicità – anche perché il lavoro è una silloge di cinque articoli, di cui solo tre pubblicati precedentemente – la studiosa ha il grande merito di aver investigato il campo dei riferimenti biblico-classici con un rigore esemplare fondato sulla capillare consultazione delle fonti. Prova di questo atteggiamento è l'imponenza e la ricchezza delle note bibliografiche sempre corredate di ampi stralci del testo *sub iudice*.

Ciò che colloca la Rigo nel vivo del più recente dibattito esegetico che riguarda Dante e i classici è la sua piena concordanza con l'idea di privilegiare l'apporto che a Dante derivò dai Commenti e dagli *Accessus* agli Autori; e l'acutezza dell'autrice consiste nel non essersi limitata ad indagare la sfera dell'esegesi antica dei classici, ma di averla allargata a quella dell'esegesi della Bibbia e in particolare alla liturgia.

Al lavoro non nuoce peraltro un'appropriata organizzazione della materia, che si dipana agli occhi del lettore con una certa '*suspense*', per meglio rendere, forse, quella che Montale ha chiamato la "somma enorme di corrispondenze, di richiami che la lettera suscita, rinviandoci ai suoi echi, ai suoi giochi di specchi, alle sue rifrazioni" (53). E forse, come ribadiamo fra breve, più che l'idea di una 'gradazione' o 'accumulazione strategica', il concetto della 'simultaneità' di certi echi è il frutto più invitante del saggio.

Il volume si apre con lo studio *La discesa agli Inferi nella Vita Nova*, un interessantissimo esame delle possibili fonti del viaggio 'gnoseologico' e allo stesso tempo poetico che Dante traccia nel suo primo scritto di rilievo. Pur nella convinzione che si possa trattar solo di "suggerimenti nate da un gioco di concordanze" (20), la studiosa ci conduce attraverso il motivo del "pasto del cuore" (*Vita Nova* 3.3-7) fino alla nota "scena del gabbo" (cap. 14) rintracciando una lunga serie di riferimenti al contempo scritturali (*Ezechiele*, *Apocalisse*) e virgiliani, che indicano come Dante tratti o quanto meno alluda a una discesa agli inferi già in tale contesto. Un elemento di grande interesse è la rilevanza data all'esegesi sia biblica (S. Gerolamo, *Glossa Ordinaria*, S. Gregorio), sia virgiliana (Bernardo Silvestre) per accettare la rete di riferimento inter-testuale. Questo tratto infatti collega l'autrice ai più recenti tentativi di definire il modo in cui Dante leggeva i classici e cioè attraverso l'ineliminabile mediazione dell'esegesi.

Il secondo articolo, *Tempo Liturgico nell'Epistola ai Principi e ai popoli d'Italia*, riguarda invece l'esatta valutazione degli echi biblici presenti nella famosa epistola dantesca. Questi echi, come la Rigo dimostra, sono organizzati secondo un unico filo conduttore cronologico che va dal periodo dell'Avvento a quello della Pasqua in una serie di riferimenti incentrati specialmente sul Salmo 94 ed il suo rapporto con la liturgia, il capitolo 21 del *Vangelo di Luca* ed il famoso passo dell'epistola paolina ai Romani concernente la consacrazione e legittimazione divina del potere imperiale. Il

tutto segue una “linea di transito rappresa tra il sollievo del risveglio e la pena della tenebra” (43), a conferma di una nuova applicazione della ‘matrice’ o ‘modello’ dell’Esodo, tanto cara al Singleton, e che “rivive nel rito religioso dell’anno e del giorno” (44). Ciò che più conta infatti è il modo in cui la studiosa è riuscita a dimostrare come in Dante la liturgia sia un potente veicolo della lezione biblica.

Il terzo lungo studio, *Tra Maligno e Sanguigno*, diviso in quattro sezioni, quasi avendo l’episodio di Paolo e Francesca a pretesto, affronta l’elemento metodologico cardine del saggio della Rigo: la tecnica dantesca della citazione classica e biblica.

Pur senza assumerlo come obbiettivo principale del proprio studio nel passare in rassegna i diversi comportamenti di Dante allorché si confronta con i modelli classici e vetero o neotestamentari, l’autrice mostra un atteggiamento tendenzialmente classificatorio che prevede la sistemazione del materiale a diversi livelli: si va dalla semplice citazione alla ‘correzione’ o re-interpretazione (fatto, questo, assai ben studiato dalla critica nordamericana), per giungere fino alla ‘manipolazione’ del modello (emblematico è il caso di Gerione), alla sua ‘scomposizione paradigmatica’ (la serie di *exempla* alterni di *Purg.* 24, 25 e 26) e, inoltre, – e questo è forse il maggior tratto di novità dello studio – all’effetto di ‘simultaneità intertestuale’ che alcuni luoghi danteschi presentano e che la studiosa definisce con grande chiarezza: “Non si tratta di snidare un senso nascosto, ma di misurare la forza evocativa della lettera poetica che racchiude in sé più e più potenzialità semantiche, tutte simultaneamente presenti” (79). A volte, poi, le immagini della Scrittura hanno lasciato la loro impronta nella fantasia dantesca a causa della loro ‘immediata corporeità’ e il Poeta le sfrutta proprio in tal senso, ‘retrocedendo’ la metafora alla sua lettera (*Purg.* 23.10-12 e 19.73), mediante quello che la Rigo definisce “arresto di citazione” (85).

Lo studio si conclude con una suggestiva interpretazione del verso “tignemmo il mondo di sanguigno”, che è posta nella cornice della fisiologia medievale, e perciò – tenuto conto del fatto che *sanguigno* non equivale a ‘sangue’ (che è per di più un *hapax* della Commedia) – grazie all’illuminante apporto delle fonti della Scuola Medica Salernitana e al peso semantico del termine-spià *benignus* (“animal grazioso e benigno” è il modo in cui Francesca si rivolge a Dante) è pressoché impossibile escludere che la condanna definitiva di Paolo e Francesca sia stata loro comminata perché rappresentanti emblematici del temperamento ‘sanguigno’, al quale la fisiologia medievale assegnava coloro per i quali è più difficile correggere e moderare l’innato ‘impeto’ amoroso della propria natura.

Il quarto saggio, *Consorte degli Dei*, è una pregevolissima indagine sugli echi dell’episodio di Glauco (*Par.* 1.64-72), letto dalla studiosa come un’allusione antifrastica al gesto di Adamo e collocato in una interessantissima relazione con la figura di Marsia. Adamo, dopo il peccato, si vestì di pelli insieme ad Eva e pertanto l’essere “tratto” da una “vagina” equivale in questo contesto a una liberazione; “liberazione dallo schermo della mortalità, dalla pelle dei *phantasmata* che nasconde l’interiore impronta di Dio” (119). Ma il tratto più interessante dello studio è senza dubbio l’interpretazione della iunctura “consorte degli Dei”, interpretazione resa possibile ancora una volta da un riferimento alla liturgia (le preghiere dell’Offertorio), nonché all’esegesi, e che ci mostra l’immagine dell’Incarnazione come chiaro “centro del mistero cristiano e centro anche della intera Cantica” (128), in quanto se è vero che all’ingresso del Paradiso il poeta è sospeso *al di là* dell’umano e *al di qua* del divino, è

pur vero che egli ci suggerisce che il "ridivenire immagine perfetta di Dio è impre-scindibile dal raggiungimento della pienezza di umanità" (128).

L'ultimo studio della Rigo, *Prenderò il cappello* (Par. 25.I-12) è quanto mai suggestivo poiché rintraccia il campo semantico di appartenenza del termine 'cappello' non già nella *birretatio* accademica ma nella incoronazione poetica, per di più arricchita dal senso del *sumere pilleum*, il gesto cioè dell'affrancatura degli schiavi nell'antica Roma. La studiosa passa in rassegna tutte le fonti latine classiche sul tema e si sofferma anche a valutare l'idea della *manumissio in ecclesiis*. Dante *bannitus* dalla sua stessa città può ricomporre il dissidio, o meglio superare l'ostacolo dell'esilio, per mezzo di questa sorta di cerimonia redentiva: "nello stesso luogo, il battistero, in cui fu costituita persona in ecclesia ora Dante augura di riconfermarsi persona nella città secolare. Firenze, la Firenze agognata della riconciliazione, è allo stesso tempo figura di Roma e della Gerusalemme celeste e si collega a tutte le immagini ed i motivi sia biblici che liturgici o politici" (153). La scelta poetica dell'autore, pertanto, "nasce dalla fede nella tradizione giuridica romana, l'unica capace, per Dante, di ripristinare l'accordo perduto tra *civitas terrena* e *civitas celeste*, tra la giustizia umana dunque e la giustizia divina" (153).

ANTONIO ROSSINI

University of Toronto

Lorenzo de' Medici. *The Autobiography of Lorenzo de' Medici the Magnificent: A Commentary on My Sonnets*. Translated with an introduction by James Wyatt Cook, together with the text of *Comento de' Miei Sonetti*, reprinted from the critical edition of Tiziano Zanato [Florence: Olschki, 1991]. Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1995 (Medieval and Renaissance Texts and Studies 129). Pp. 289.

Translation is a humble trade; still, each translator works according to some principle. This reviewer believes that the only way to be faithful to the original is to remake it in natural English (or whatever the target language may be). Mr. Cook claims to follow exactly the same principle, but belies the claim in practice. He would have done better to shield himself behind the principle that the best rendering is an ungainly, literal one, permitting the reader with some knowledge of the original language to follow the syntax of the original text, for his translation of Lorenzo de' Medici's commentary is composed in contorted and unnatural English as he attempts to follow the Italian syntax. (Lorenzo's sonnets, however, are adroitly rendered into English blank verse.) Whenever Mr. Cook feels the need to supply some bit of bridging syntax in English, in order to make explicit a connecting link implicit in the Italian, he pointlessly puts it inside square brackets instead of simply writing a sentence that would convey to English readers the same notion conveyed by the original to Italian readers. Italian uses many more passive and reflexive constructions than English does, and every translator has to

solve the problem of creating English equivalents. Mr. Cook's solution is to resort frequently to the impersonal construction based on the pronominal "one," and the result sounds very ill: "si dice" becomes "one says," and so on.

So the translation is a failure as a piece of English. Would the book be of use to anyone who wished to improve their command of Renaissance Italian by reading Lorenzo's prose with a literal translation *en regard*? Well, in purely quantitative terms, the bulk of it shows adequate comprehension of the Italian. But in equally quantitative terms, how many mistakes ought we to be prepared to tolerate in *any* translation? A bare "physiological" minimum, in my view – and I submit that this minimum has been exceeded many times over in the work of Mr. Cook. The publishers and their referees have failed in their duty to assess the work carefully and exercise proper judgment as to the suitability of this translation for publication.

On almost every page there are patches of English that cloud the meaning of the Italian. I will illustrate this failure with some examples. Lorenzo writes: ". . . non pare molto necessario purgare quella parte che in me parebbe forse più reprendibile, per le diverse occupazioni pubbliche e private: perché, s'egli è bene, il bene non ha bisogno d'alcuna excusazione . . ." (40). *Quella parte* refers to a possible objection against his literary activity which the author has already foreseen, and which he now mentions again and dismisses (*non pare molto necessario purgare*), to wit that it is an unseemly activity for a person burdened with private and public occupations such as his. Mr. Cook fails to see that the words *quella parte* are an idiomatic way of referring back to a consideration previously adduced, and he wrongly takes the masculine pronoun *egli* as a reference to the antecedent feminine noun *parte*. Here is the result: "it does not seem very necessary to eliminate that part of me that would perhaps seem more reprehensible because of my various private and public occupations. For, if that part is good, the good has no need of any apology . . ." (41). And here is a correct translation: ". . . it does not seem very necessary to counter the charge that this literary activity might seem more reprehensible in my case because of my various private and public occupations. For, if the good is in fact the good, it has no need of any apology . . ."

Lorenzo writes: "Pare molto conveniente alla presente materia fare intendere la cagione . . . e però diremo appresso da che cagione mossi abbiamo fatto questo" (94-96). In his translation of the first clause Mr. Cook makes *materia* into an agent, and in his translation of the second clause he quite fails to see the true relationship of subject, verb, and object, perhaps because the word order is Italianate rather than English, and therefore unfamiliar to him. Here is the result: "It seems very fitting that this material make clear the reason . . . And therefore we say in connection with this argument that we were moved by this" (95-97). The correct translation: "It seems highly appropriate to the matter at hand to explain . . . And thus in what follows we shall indicate the reason that moved us to do so."

Lorenzo writes: "e gli occhi dello innamorato tanto sono più felici, quanto il cuore ha maggiore tormento" (98). Mr. Cook, failing to see that the construction *tanto / quanto* means *as much / so much*, writes: "and the eyes of the lover are much happier than the heart that suffers greater torment" (99). But Lorenzo's meaning is of course: "and the eyes of the lover are all the happier, the greater the torment the heart suffers."

Lorenzo writes: "E perché non paia questo contradica a quello che abbiamo detto, . . . ; e così si absolve questa parte" (114). Mr. Cook does not recognize the

subjunctive construction with *perché*, and fails once again to see that Lorenzo is using the word *parte* in the idiomatic sense of “consideration previously adduced.” Here is his translation: “And therefore this does not seem to contradict what we have said, . . . And so this part is done” (115). But in truth the meaning is: “And in order to make it clear that this does not contradict what we said above, . . . And that is how we resolve this question.”

Lorenzo writes: “E, se così è, pare più tosto impossibile che con tanta bellezza non fussi coniunta una maravigliosa virtù e potenzia, che difficile a credere di lei quello che ne scrivo” (144). It is impossible to describe the confusion which Mr. Cook creates out of this sentence: “And, if that is so, it seems impossible rather than [merely] difficult to believe of her that which I write about her – that with such great beauty there would not be conjoined such a marvelous virtue and power” (145). An accurate rendition: “And, if that is so, rather than what I have written of her appearing difficult to believe, it will appear impossible that such beauty should not have been united with a marvellous virtue and power.”

Lorenzo writes: “se ‘l Sonno non serra quelli occhi, non resteranno mai di lacrimare” (164), and although the plural form ought to have alerted him, Mr. Cook seizes on the most familiar meaning of the verb *restare*: “if sleep does not seal up those eyes, nothing will be left except to weep” (165). But even the *Cambridge Italian Dictionary* gives the meaning “to cease, to leave off” for the verb *restare*. Correct translation: “if sleep does not seal up those eyes, they will never cease to weep.”

Lorenzo writes: “se bene tra loro or l’una or l’altra abbia maggior potenzia” (172). Mr. Cook, unfamiliar with the meaning of the phrase *se bene* (“although”) writes the following: “if indeed either the one or the other of them can have the greater power” (173). But Lorenzo’s meaning was: “although sometimes one member of this pair has greater power, and sometimes the other.”

Lorenzo writes: “perché la morte si brama o per uscire di doglia, o perché non sopravenga amaritudine che contamini una somma dolcezza e felicità” (182). Mr. Cook completely loses his bearings here, failing to see that the subject of the verb *sopravenga* is the noun *amaritudine* (the inverted word order, very common in Italian, must have thrown him off), assigning a spurious meaning (“to overcome”) to the verb *sopravvenire*, and of course missing the point of the subjunctive. He writes: “because one yearns for death either as a release from suffering, or because one is not overcome by the bitterness that contaminates a surpassing sweetness and felicity” (183). Here is the true meaning in idiomatic English: “because one yearns for death either as a release from suffering, or to preserve a surpassing sweetness and felicity from being adulterated by the onset of chagrin.”

Lorenzo writes: “parendo molto conveniente che una cosa bella e lucente elevi la visione dell’altre cose, come è natura della excessiva luce, e tragga gli occhi a sè, come sempre suole fare la bellezza” (186). The confusion created by Mr. Cook is beyond analysis: “For it seemed very fitting that [I look on] one lovely and shining thing and that I avoid the spectacle of the other things, as it is the nature of excessive light to do, and it seemed fitting that the image draw the eyes to itself, as beauty usually is accustomed to do” (187; the words in square brackets are his). Accurate translation: “For it seemed very fitting that a lovely and shining thing should both hide other things from sight, as it is the nature of excessive light to do, and also draw the eyes to itself, as

beauty is always accustomed to do."

Lorenzo writes: "né sanza qualche invidia di quella erba e fiori mi s'apresentò quell'atto, che fussi ricevuta da loro la donna mia così dolcemente affaticata" (204). I will admit that for readers who do not have a certain amount of experience with Italian texts from the Renaissance, it might be difficult to grasp the structure and meaning of the passive syntax of the last clause. Such readers ought to think twice before undertaking to translate the prose of Lorenzo de' Medici, or they will produce absurdities like the following: "but not without some envy of those plants and flowers did their deeds, which my lady, so sweetly wearied, received from them, present themselves to me" (205). Lorenzo's meaning, rendered into natural English, is: "but not without some envy of those plants and flowers did I behold in imagination the moment at which my lady, so sweetly wearied, reclined upon them."

WILLIAM McCUAIG

University of Toronto, Erindale College

Virginia Cox. *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Pp. xi, 236.

Although there is wide recognition of the diffusion and importance of the dialogue in the Renaissance, until now there has not been a systematic study that convincingly addresses its social and cultural importance. In an attempt "to restore this most sociable of literary genres to the social matrix within which it was produced" (xi), Virginia Cox has written a very clear and extensively researched study of the genre in the context of its time from literary, historical, and even political perspectives.

The nine chapters which comprise the study flow coherently from broad questions relating to the nature of the genre to the particular problems of its various transformations. Thus Ciceronian, Lucianic, and Platonic models, as well as open and closed forms of dialogue are examined over the course of the sixteenth and into the seventeenth century.

The author states from the outset that the basic problem that genre criticism has had with the dialogue is its "bewildering heterogeneity". It is here discussed in relation to the wide variety of topics addressed and the difference between true dialectical dialogues and monologues in disguise. The point stressed is its unique position among genres of argumentation due to the fact that it simultaneously presents a body of information or opinion while representing the process by which it is transmitted to a particular audience. By being, in Cox's terms, "a drama of communication" (8), the dialogue's appeal lies in the parallel between fictional conversation and actual literary exchange.

This is followed by an exploration of history and invention in the dialogue, intended to shed light on the different kinds of reception given to dialogues containing both historically clear and unclear settings and characters. The author begins by showing

how the works of the Italian Cinquecento overwhelmingly take the form of the documentary style of Cicero and Plato over the fictional forms inspired by Lucian which were more prevalent in the rest of Europe. These classical examples are examined by Cox in order “to form an idea of the range of possibilities which antiquity had bequeathed to the Renaissance” (10). Cox declares that particularly the Ciceronian ideal of *auctoritas* and the inherent depiction of social hierarchy were closer to the conception of elite prevalent in sixteenth-century Italy. This phenomenon is also explained in terms of the rapid spread of print culture in the peninsula, with its accompanying increase in the production of vernacular works intended for a broader reading public, interpreted as a potential threat to the cultural hegemony of the courts.

Chapters three and four explore the use of the dialogue in the sixteenth century, guided by the themes of celebration and control, and commerce and courtesy, respectively.

In the former, Cox explores the documentary dialogue’s capacity for portraiture, seen as a reflection of sixteenth-century court society’s “anxiety for self-definition” (26). The court was the ideal *locus* for the urbane, decorous, Ciceronian dialogues produced by a cultural elite preoccupied with reminding the world of its existence since it was “the national elite of a nation which did not exist” (25). The author elaborates by stating that the Lucianic model was not deemed acceptable to these ends since, parallel to the views of the Counter-Reformation, it was seen as subversive of political and religious authority. Related to the theme of control, the mid-sixteenth century also witnessed a flourish of theoretical works related to the dialogue as a consequence of the vernacular commentaries on Aristotle’s *Poetics*, which conspicuously does not deal with the dialogue genre.

Concerning commerce and courtesy, Cox dedicates chapter 4 to the question of the dialogue as “the ideal encomiastic genre” (34). What emerges is a depiction of the Renaissance court dialogue as a literary work addressed to an inner circle of patrons and peers, as well as the anonymous public of the printed word, where the interlocutors were often chosen in the hopes of obtaining certain social privileges and in order to establish the social and intellectual credentials of the work. Through this “commerce in honour”, the interlocutor received publicity and distinction while the writer secured the former’s goodwill, protection, and the possibility of more tangible rewards.

At this point the author’s attention turns to perhaps the best known and most exemplary dialogue of the early Cinquecento, Baldassare Castiglione’s *Il libro del cortegiano*. Not only are the work’s literary merits of urbanity, decorum and symmetry extolled and analyzed, but it is also regarded as an important phase in the development of the genre since it is seen as the last great work that can truly be considered “dialogical” before the tendency toward monological, magisterial forms prevailed all subsequent dialogues.

This development is the subject of the following chapter which returns to the Quattrocento to trace the dialogue’s development. The erudite Latin dialogues of the previous century which tended to end on a note of consensus are compared to the vernacular, informative productions intended for a vaster reading public which was not interested in the use of clever rhetorical strategies in the pursuit of truth.

The waning popularity of the genre in the next century is anticipated by an explanation of the dialogue’s defiance in the face of an almost complete denial of true commu-

nication. This is seen as a reflection of the times characterized by the disappearance of independent republics caused, in part, by foreign political intervention and domination, and the atmosphere created by Counter-Reformation Rome. With the loss of its previous provocative nature, the author declares that subsequent dialogues depicted truth "as an absolute, hallowed by authority and defined by political interest: a commodity to be meted out by an omniscient *princeps sermonis*" (68).

The Counter-Reformation looms large in the discussions pertaining to the theory and practice of the dialogue in the latter half of the Cinquecento. Beginning with an insightful and relatively lengthy exploration of Sperone Speroni's *Apologia dei dialoghi*, Cox also deals with such eminent theoreticians as Carlo Sigonio, Lodovico Castelvetro, Torquato Tasso, and Sforza Pallavicino to outline the path of literary criticism in light of the religious and political factors which determined the dialogue's trajectory. In addition, Valerio Marcellino's *Il Diamerone* (1564) is evaluated by the author as a vivid example of the state of the dialogue in the second half of the Cinquecento which, despite the imitation of the *cornice* of the Cortegiano, completely lacks its spirit and exhibits the typical tendency toward an almost complete absence of topics which may challenge the political or religious orthodoxies of the day.

The final two chapters of the book analyze the change and decline of the dialogue in the later stages of the Renaissance. A first important observation is that with the reappearance of philosophers as interlocutors, and the depiction of the academies as the most appropriate setting in the works of the later sixteenth century, there is a corresponding re-feudalization of culture where learning becomes the province of professionals. Given a political climate where civic humanism was a very remote possibility and intellectuals had to renounce any ideas of political influence, the protection of professional disciplines is made to appear as a natural response. Cox asserts that, as a result of the political climate and the unfolding of a rapidly hegemonic neo-Aristotelian inclination in the arts and sciences, these underwent a far-reaching revision and reassessment of their place in society. Consequently, "this resulted in the development of a form of dialogue which did not present itself simply as a transcription of opinion, but advertised its status as a vehicle of the truth" (97).

The concluding chapter, "From the open dialogue to the closed book" charts the dialogue's decline in relation to the development of the book trade and the different reading processes required. The "oral" techniques so prevalent at an earlier stage began to be considered little more than "literary fancy dress" for a monological argument in a dialogical structure. Furthermore, the dialogue's orality and openness were seriously threatened by the physical completeness of the book format which also contained such meta-literary additions as a table of contents, illustrations, and an introduction by the editor which implied a "correct" reading of the work. The changing times, reflected in the fortunes of the dialogue, are keenly described by Cox in the following final image: "The new locus for the sifting of opinion was the lonely tower of Montaigne; its new vehicle the eminently 'typological' genre of the essay" (113).

In The Renaissance dialogue, Virginia Cox has produced a very well-researched and balanced study of a genre which in many ways typifies Renaissance letters. Her treatment of the subject in a broad socio-historical context makes this work a valuable contribution not only to those working in this specific area but also to Renaissance studies in general.

While on the surface one may criticize the economy of the book (a little less than half is dedicated to actual text), this appears to have been a shrewd decision for the format renders it more "user friendly" and enjoyable to read with the knowledge that detailed information is available in the notes and, for those wishing to delve even further, there is an impressive bibliography of primary and secondary sources, rounded out by a proportioned index.

Coming on the heels of studies by David Marsh, Jon Snyder, and Raffaele Girardi, the present study is further proof of the interest generated by, and calibre of scholarship dedicated to the dialogue in recent years. *The Renaissance Dialogue* may well be considered the measure against which all subsequent work in this field will be evaluated.

ROBERT BURANELLO

University of Toronto

Vincenzo Giordano Zocchi. *Memorie di un ebete*. Introduzione, testo e note a cura di Maria Cristina Cafisse. Napoli: Federico & Ardia, 1995 (Dal certo al vero 15). Pp. lvi, 239.

The first edition of Giordano Zocchi's autobiographic novel was published in 1877, but the edition of 1881, four years after the early death of its author, aroused greater interest. Indeed, he deserves to be better known by the critics of today. In her introduction, Cafisse analyses and summarizes the work and adds lengthy notes to the introduction and the text.

Giordano Zocchi describes why he is so detached from men and defines his condition of detachment not only from men but also from things as "ebetudine". As Cafisse explains, in the apparent conflict between the empirical man and his literary projection are identified the two aspects of the human personality, namely instinct and rationality, which find a common point of balance in the consciousness of reality. The loss of this contact with reality determines the lack of association which the author finds in the dichotomy of the weak-minded person ("ebete").

Giordano Zocchi deals with the young child and education. His own education enabled him to know less about reality but to develop his imagination. He also discusses the works of the English Philosophers which helped him recover reality. Later, he criticises the attitude of the masses and compares the Latin race with the English. Inspired by the theories of Taine, he attributes the superiority of the Anglo-Saxon race to the mixture of various lineages.

The true mystery of our existence lies in the origin of thought. Science can discover a part of the unknown but cannot discover the origin of thought. He also criticises political life and the absence of justice. People adopt very iniquitous methods in order to be elected; he identifies some of these methods, which he condemns.

Finally, as Cafisse notes, the faith of the writer in the existence of "<<un manipolo di gente ancora sana, e a spese della quale vivucchia oggi e potrà rivivere domani di

nuova vita la nazione>> lo spinge a credere che la sua parola non resterà inascoltata” (xxxv).

Cafisse lists the works of Giordano Zocchi and the relevant books and articles of criticism.

S. BERNARD CHANDLER

University of Toronto

George Talbot. *Montale's "mestiere vile." The Elective Translations from English of the 1930s and 1940s*. Dublin: Irish Academic Press, 1995. Pp. 270.

This is the eleventh volume in the series Publications of the Foundation for Italian Studies University College, Dublin and “examines Montale’s uncommissioned translations from English” (dust jacket). The contents include an Introduction (13-37), seven chapters entitled “Encounter with Modernism” (39-76), “Shakespeare: Tradition and Innovation” (77-93), “Emily Dickinson and the Antinomies” (95-111), “Hopkins and the Maturing of Clizia” (113-138), “Herman Melville: the Sacrifice of the Innocent” (139-156), “W.H. Auden and the *Auto da fé*” (157-194), “Acts of Ambiguous Homage” (194-242), a Conclusion (243-253) and a Bibliography (255-264).

Talbot’s premise is contained in the title where the phrase “mestiere vile” is the one used by Montale himself to characterize the nature of his profession as a translator. Talbot, however, argues that the disparaging term, disparaging particularly in light of contemporary theories of translation, pertains only to the commissioned pieces, rather than to those undertaken out of personal interest: the so-called elective translations. These, according to the working premise, exerted a formative influence on Montale’s own writings by bringing him into intimate contact with masterpieces of Modernism. Most of the critic’s opinions are based on the texts of *Quaderno di traduzioni* (1948) and *La vita della foresta* (*Green Mansions*), translated in the 1940s but published in 1987. In discussing the activities in this area, the author strives to define Montale’s theory of translation, as it pertains to the poetic text, placing its evolution in the context of the translation models proposed by Benjamin and Jacobson: “the interplay between the equivalent effect principle and creative transposition or appropriation” (27).

In chapter one, Talbot is convincing in his attempt to see in Montale’s very first translation of Eliot’s “Song for Simeon” an “element of coherence, between translation and his own work [which] was to become a characteristic of Montale’s procedure” (62) arguing that the infidelities of the Italian in relation to the original (at the metrical, lexical, and morphological level) can be explained in terms of the Ligurian poet’s own cultural background. As Talbot demonstrates, Montale brings to bear in the act of verse translation, his personal “ideolect” and linguistic forms already established in compositions such as “Arsenio” or “Casa sul mare.” The critic is thorough in illustrating that, contrary to Meoli Toulmin’s affirmation of Montale’s fidelity to the original, “He [Montale] translated into his own idiom, both linguistic and thematic” (63). Through his translation, Montale not only imposed his own style on the pieces with which he

was working; he also was himself influenced in two ways: in appropriating certain phrases which reappear in his own poems and by rediscovering his own tradition: namely Dante and the *stilnovisti*: "It is no coincidence that Montale's early translations of Eliot correspond to this new realization of his poetics" (72).

Montale's handling of Shakespeare is the subject of the second chapter and his translation methodology is ascertained by means of a contrastive approach wherein his version of a Shakespearean sonnet is compared to that of Ungaretti. Talbot's conclusion is: "That internal patterning (...) demonstrates the degree to which Montale conceived of translation as an exercise of creative writing" (83) although the critic appears in the chapter to be ambivalent about whether Montale is more or less literal in the translation of the sonnet. Nevertheless, he does manage to argue that "the case of Shakespeare and his role in Montale's reconciliation with his own tradition indicates the importance of English in his poetic development" (90).

The next chapter considers the manner and implications of Montale's contact, via the vehicle of translation, with Dickinson's poetry. Most of the remarks pertain to Montale's efforts to translate Dickinson's "The Storm" ("Tempesta"). Talbot conducts a meticulous analysis of the rendering – an analysis which reveals a formidable command of the semantic and morphological resources available to both poets – painstakingly pointing where the translation matches perfectly the original and where it deviates for a variety of reasons. Such departures are usually ascribed to Montale's individual metaphysical or esthetic concerns. Talbot contends: "He had a distaste for creeds of certainty, and he could not resist the temptation to cast doubt even on Emily Dickinson's heretical certainties" (107): a bit of paradoxical thinking worthy of Montale himself.

Montale's translation of Herman Melville's ballad "Billy Budd in the Darbies" occupies chapter five. Talbot's main contention here is that "Montale's insistence on having the commission to translate *Billy Budd* suggests that he discerned some degree of affinity between the novel and his own poetry" (140). He goes on to illustrate the existence of "symbolic, thematic and metaphysical affinities" (140). Among these is the notion of the unpredictability of destiny which recurs in the poetry of Montale. Talbot does not manage to find, as he does in the preceding chapters, the presence of the Italian poet's "ideolect." He writes: "'Billy in catene' contains very few Montalian key words; in other words there is very little evidence of intertextual connections between 'Billy in catene' and Montale's own poems" (149). He does, however, argue in favor of a thematic continuity between the Melville ballad and two important protagonists: "Billy Budd is the intermediary figure who allows Montale to make the transition from Arsenio to Clizia" (150). In pursuing this line of reasoning, the critic concludes that Montale's act of translation is in actuality an act of interpretation and a consolidation of the interpreter's own esthetics.

In chapter six the processes involved in the rendering of W.H. Hudson's novel *Green Mansions* (1904) as *La vita della foresta* are examined. One of Talbot's key points in this case is that this translation was not commissioned but requested by Montale as a result of "Hudson's philosophy of nature and society, his imagery and his treatment of themes, which Montale appears to have found suggestive" (159). He further speculates that the "noble savage versus compromised civilization" motif "may have held a certain attraction for Montale during his period of intense metaphysical

development in the late 1930s and early 1940s" (163). In so arguing, Talbot does occasionally lose sight of the nature of translation in favour of a comparative study of the Hudson novel and some of Montale's poems identifying common threads and parallels. Much of Talbot's commentary centers on the differences between the Montale translation, on the one hand, and the versions of ghost writer Laura Rodacanachi and of translator Angelo Bianco (Camerino), on the other. Some of these differences relate to Talbot's theory that Montale was either influenced by the writers he translated or he found in their works aspects which resonated with his own ideas. It is difficult to refute Talbot's statement that "there is overwhelming evidence here to demonstrate that his translation of *Green Mansions* is an important intertextual context for 'Giorno e notte'" (182). The connection with *Auto da fé* is to be found in an "*auto da fé* being both an act of faith and a ritual of death by burning" (187) and as such it is an important Montalian motif noted in Hudson's novel.

In chapter seven, the critic considers the translations of a number of poets for whom Montale supposedly had a special affection or admiration. These include: Blake, Hardy, Joyce, Adams, and Thomas. The principal concern in this chapter, as in the entire volume, is to point out subtle departures from the literal translation and incursions into the creativity which constitutes for the author a rewriting of the original. Talbot opines that: "Montale reinterpreted in light of his own metaphysical development" (201). In the end, Talbot wonders about the implications of such a procedure and about the extent to which Montale appears to pay homage to writers who exhibited tendencies consonant with his own.

Having demonstrated throughout how Montale maintained certain personal stylistic features in translating English poetry, Talbot, in the Conclusion, identifies the specific techniques which permitted this paradoxical presence of the translator in the work translated. He writes: "The most original way in which Montale as a translator managed to express his own identity was his deliberate assimilation of aspects of his own work into the foreign texts, a process referred to above as intertextuality" (247). In the end, George Talbot proves to be an extremely competent translator/interpreter himself of the original English poetry (ie. the source language) but also of Montale's Italian versions. Although from time to time he indulges a bit too much in close readings at the expense of statements about Montale's theory of translation, overall Talbot has produced a volume which sheds light on many aspects of the poetics of Eugenio Montale and represents an indispensable contribution to Montale scholarship.

CORRADO FEDERICI

Brock University

M. Grazia Sumeli Weinberg. *Invito alla lettura di Dacia Maraini*. Pretoria: University of South Africa, 1993. Pp. 273.

Upon accepting this invitation into the literary ambience of Dacia Maraini we find that we have acknowledged the importance of this Italian feminist author in her multiplicity

of roles: sociohistoric, academic and literary. Professor Sumeli Weinberg offers us a study that follows more or less the chronology of her subject; more importantly, however, she allows us to see Maraini's personal development (what Weinberg refers to as the "iter dell'autrice") as Maraini guides, shapes and leads contemporary feminism in Italy in the 1990s.

The study opens with a brief but thorough overview of important biographical data (from 1936 to 1993) followed by a bibliography of Maraini's works, as well as a list giving details pertinent to the openings of her plays. A full critical bibliography concludes the study.

Sumeli Weinberg approaches her subject from a multifaceted perspective that privileges, however, the fact that Maraini is a feminist writer. It is pointed out early on that throughout her works, no matter in which genre, Maraini is sensitive to temporality and that her use of the present constitutes one strategy through which the female narrative voice may act as an instrument of rupture with the patriarchal past and its ritualization of the role of woman, a ritualization which women are usually expected to carry forward into the future. This attitude on the part of Maraini also entails the undermining of "official" notions of history and allows suppressed marginalized voices to come to the fore, as happens in the play *Manifesto dal carcere* (28). Sumeli Weinberg also considers how, in Maraini's poetry, time and space become so closely connected to the poetic voice that they reflect autobiographical aspects of the poet (a reflection that Julia Kristeva has referred to as "jouissance" but which has also been a traditionally contentious point in validating the female poetic experience). Maraini's own manifestation of this is through her engagement with language, as she explains in *La bionda, la bruna e l'asino* (1987), and which Sumeli Weinberg quotes: "Alla fin fine risulta che si scrive col corpo e il corpo ha un sesso e il sesso ha una storia di separazioni, allontanamenti, segregazioni, soprusi, violenze, afasie, paure, mortificazioni di cui conserva una memoria atavica" (xiv).

In order to better illustrate Maraini's commitment to language and to the realization that, finally, it is phallogocentric, the study proceeds with an analysis of Maraini's works in the various genres with a view to showing how this author reproposes and defamiliarizes the relationship between art and life. The first three novels (*Vacanza*, *Età del malessere* and *A memoria*), for example, are described as a confirmation of the fact that being a woman represents the lowest point in a social taxonomy. In *Mio marito* however, the stories describe how both men and women find themselves in a spiritual desert. In other works, notably *La lunga vita di Marianna Ucria a* (1990) as earlier in the drama *Zena* (1975), it is not necessarily through words that woman defines herself or is defined by the Other; rather, Sumeli Weinberg points out that silence becomes for Maraini a metaphor "della mutilazione femminile nell'ambito delle odierni strutture sociali" (105).

Maraini believes strongly that theatre "è un fatto sociale, un fatto legato alla società in cui si vive" (111). Her plays, then, are written with an eye on the family nucleus in its everyday environment. By undermining the problematics of theatre as genre, Maraini is able to polemicize the roles that the actor embodies as both actor and simultaneously character, as she does in *Ricatto a teatro* and *Recitare* (1970). Subsequently, Maraini's involvement with il Teatro La Maddalena leads her to repropose her dramas from a feminist perspective. Sumeli Weinberg notes that in tracing the relationship between

theatre and social reality, as is done for instance in *Manifesto dal carcere* (1969), Maraini shows how women have never been privileged members of society. She focuses on the destructive tension of male/female power struggles as in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1978), where she sees the relationship between the two partners as one mirroring that of husband/wife (151). Sumeli Weinberg presents an overview of the manner in which Maraini's dramas, including those with historical themes, replay the politicization of the male/female binary opposition, and the silence of women.

The final chapter of this study proposes Maraini's poetry not only as an opportunity for the latter to explicate her feminist ideology, but also as a voice that is strongly autobiographical. Often, the role that her father played in her life becomes of fundamental importance, despite the errant and vague memories she has. Sumeli Weinberg sees in Maraini's poetry not only the awareness of protocols of aesthetics, but also spontaneity, sensuality, and a discovery of the female psyche. It is this discovery which, in the end, is at the basis of all of Maraini's works. Sumeli Weinberg concludes that "La Maraini mira a sfatare la negatività dell'atteggiamento maschile e allo stesso tempo a incoraggiare le donne a seguire l'impulso di un rinnovato senso del proprio essere" (244). *Invito alla lettura di Dacia Maraini* allows the reader an excellent opportunity to examine the sense of self through the works of this important contemporary Italian feminist voice.

ANNE URBANCIC

University of Toronto

Massimo Ciavolella and Amilcare A. Iannucci (eds.) *Italian studies in North America*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1994. Pp. 278.

The signs of popular culture are pervasive in North America; not only have *pizza*, *pesto*, *cappuccino*, and *latte* entered the mainstream of North American food consumption, with even a recent CNN poll citing Italian cuisine as the most popular among Americans on vacation, but Italian or Italian-sounding names are often chosen for commercial products: a new perfume on the market is called "Venezia," two recent GM car models are "Aurora" and "Achieva." With this conquest of North America firmly in place, it is only fitting, then, that a review of "big C" Italian culture in North America be undertaken. This volume of essays is the result of a conference on Italian Studies in North America, which took place at the University of Toronto in March 1992 (and which, the editors explain in their foreword, accounts for the large number of contributors from that institution). The book essentially deals with the present, past, and, to some extent, the future of Italian Studies on our continent.

The opening essay, "The Presence of Italian Literature Abroad in the XXth Century," by Amilcare A. Iannucci, points out that Italy's literary past, represented particularly by Dante, Petrarch, Boccaccio, Ariosto, Tasso, and Machiavelli, has had a far

greater influence on today's culture than has contemporary Italian literature. Of the contemporary authors, perhaps the only one to rival the Medieval and Renaissance authors is Pirandello. Much of Italian Studies focuses on the traditional authors, and much is in translation since Italian literature is studied also in departments such as English and Comparative Literature. Perhaps the greatest artistic success in this century has been in cinema and Iannucci continues his essay with a discussion of the adaptation of Italian literary texts for film or television. (Interestingly, the annual tribute to a great film director at the Academy Awards presentation has been to Italian directors for the last two years, Fellini and Antonioni.) This is not to imply the end of literature. The success of Eco's *The Name of the Rose* can attest to that but, as Iannucci notes, it is interesting that subsequently it was also the basis for a movie.

The next two essays deal specifically with the US and Canada. Christopher Kleinhenz presents a very detailed, thoroughly documented, and upbeat description of Italian Studies in the US. There are approximately 60,000 students of Italian at elementary and secondary levels and almost 50,000 at the university level. Kleinhenz provides statistics as to how many degree granting institutions, associations, and journals there are, the variety of topics they encompass as well as bibliographies, dictionaries, critical studies, works by university presses, and translations. The sum total is impressive and Kleinhenz foresees a very promising future for Italian studies in North America. Antonio Franceschetti then describes the Canadian scenario which reveals a parallel boom in Italian studies, although the frequently difficult working conditions and economic limitations would seem to make a career choice in Italian a labour of love. Franceschetti signals one of the most interesting but sometimes overlooked developments, namely the study of Italian authors who live outside of Italy. The second part of the book traces the history of Italian Studies at both Columbia University and the University of Toronto. The essays contained in this section (by Ragusa, Molinaro, Kuitunen, G. Pugliese, Chandler and Ukas) have much to teach us, not only because their authors have systematically recorded who founded the departments and how, but particularly because they convey to us in a compelling way the passion and determination that motivated these teachers and scholars to persist in their efforts to offer courses in Italian studies at these schools.

"Some New Directions" are discussed in the third part of the volume. The topics are diverse and wide-ranging: the influence of North American Italianists on Renaissance theatre scholarship (Beecher), the challenges involved in teaching modern poetry to North American students (Picchione), North American writers writing in Italian (Guardiani), women Italianists on our continent (West), the teaching of cinema in North America (Gieri) and the teaching of Italian language (Danesi). Here we have an encounter with some of today's teachers and scholars of *Italianistica*, and whether reading a discussion of how to get students interested in modern poetry or of the progress of women in the field, we have the sense that contemporary *studiosi* are no less excited and involved in their work than their predecessors. The last section of the book contains a series of articles (by Basile, Carrera, Cicogna, and Stiglio) on how Italy itself promotes Italian studies abroad.

Italian Studies in North America is a thoroughly informative and very well documented book. It contains an important lesson that we should heed in this time of eco-

nomic and ideological uncertainty about the value of humanistic studies: there were no good old days. The Italian departments at Columbia and Toronto were not just born. They came about because individuals who were passionate about Italian studies and who had a vision worked tirelessly to establish these departments. Their task was not an easy one but they persevered and were successful. Whatever turn Italian studies take in the future, we need to remember our predecessors and follow their example.

Despite the breadth of subjects in this volume, there were a number of omissions that left this reader somewhat disappointed; as a Canadian publication, it certainly should have discussed the development of Italian studies at Canada's other Ph.D. granting institution, McGill University and it would have been interesting to know how Italian studies got started in Western Canada as well. There was also no discussion of how smaller, regional universities have not only instituted Italian programs but also how they have managed to survive and thrive. Nevertheless, this book remains a worthwhile contribution for Italianists teaching in North America.

ROBERTA SINYOR

York University

Carla Marcato e Fabiana Fusco. *Parlare "giovane" in Friuli*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1994. Pp. 165.

This book presents the results of field work that was carried out by the authors in order to investigate the linguistic habits and preferences of young Friulians, with reference to the school environment. This study is similar in nature to others (conducted for instance in Milan, Trento and Genoa) which focus on the language of youth (henceforth LY) and its influence on contemporary Italian.

The volume begins with an introduction describing specific characteristics of LY versus other varieties of Italian. There follows a description of the research methodology and an analysis of the data. Informants were chosen among high school students (between the ages of 14 and 20) from three different places: Udine, the capital of Friuli, and two smaller towns, Tolmezzo and Cervignano. Tolmezzo is located in the northern mountainous area, while Cervignano lies in the southern plains of Friuli. However, the statistical analysis and the comparative evaluation of the data provided in this volume are based only on the 205 informants from Udine and Tolmezzo.

The gathering of data was carried out by means of a questionnaire of a type previously used in similar investigations with the intent of facilitating a comparison of the data elicited from young Friulians with those obtained in similar urban environments in other parts of Italy. The first part of the questionnaire is designed to obtain sociolinguistic data from the subjects interviewed, while the second part consists of a word list. The informants were asked whether they were familiar with a series of lexical items (for example *gasato*, *fuori di testa*, *cuccare*) and questioned about their meaning and frequency of use. It is thus possible to evaluate the extent to which terms of nation-wide

diffusion are used in the LY of Friuli. The data gathered from the informants show that in Udine, the major urban center of the Region, which is thus more likely to be influenced by new cultural models, such lexical items come and go more frequently than in smaller towns.

The second part of the questionnaire invites informants to list words which they regard as being part of LY, as well as "everyday words used in a special sense."

An additional, experimental questionnaire was used with a number of informants in Tolmezzo for the purpose of verifying the meaning of lexical items previously recorded in that town. All research tools utilized for the present study are included in an appendix.

The first investigation was carried out in Udine. Ten lexical items, found to be typical of the Udinese LY, were then selected and added to the first section of the questionnaires used in the two smaller towns. This was done in order to establish whether these terms were current there as well, possibly as a result of the fact that Udine may be the center of diffusion of LY in Friuli.

A large glossary, forming chapter V of the book, was compiled from the data obtained by means of the open section of the questionnaire. Each entry contains the definitions and the examples provided by the young informants themselves. The glossary contains in particular a large number of lexical items relating to school life, love and sex, friendship and leisure time activities (see pp. 132-35). The glossary also reflects the various components that enter into LY: colloquial Italian words, neologisms typical of LY, items which have long been current among young people, foreign words, lexemes coming from historical jargons, from drugs slang, from the media (see the classification provided on pp. 136-37). Finally, lexical items derived from Friulian constitute an important component. One of the purposes of this study was to establish whether, in those parts of Italy where a local language or dialect is widely used alongside Italian (as is the case in Friuli), LY is more likely to adopt local elements.

The linguistic situation of Friuli is in fact characterized by the extensive use of the regional language, Friulian, on the part of young people as well. Although, as in other parts of Italy, the local language tends to be gradually abandoned, Friulian is still in many parts of the region the native language of at least part of the population and enjoys a degree of prestige. In fact, lexical items borrowed from Friulian are found more frequently among the data elicited in Tolmezzo, which is located in a mountainous area and thus linguistically more conservative, and this confirms that LY is indeed subject to the influence of the local language in towns where it continues to be widely used.

This book is a very valuable contribution to the study of a fundamental component of the very complex linguistic situation of modern Italy, where the language of youth is very likely to influence dramatically the future evolution of Italian. One is thankful to the authors, who have provided us with a scientifically accurate and methodologically sound description of the LY of one Italian region in which it had not previously been studied.

GIANRENZO P. CLIVIO

University of Toronto

Balboni, Paolo, E. *Lingue straniere alle elementari: una prospettiva italiana*. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1993 (Biblioteca di Quaderni d'italianistica 13). Pp. 187.

L'interessante volume monografico di Paolo E. Balboni, viene definito dall'autore stesso nella godibile introduzione, come una versione (estesa) di una ipotetica relazione da pronunciarsi alternativamente a quella effettivamente tenuta in occasione di un convegno svoltosi a Toronto nel giugno 1992, e avente come tema l'insegnamento della lingua italiana a partire dal livello elementare (a cura dell'University Language Teaching Resource Unit/Seminario per Ricerche in Glottodidattica). Il volume è importante ed utile, come fonte di consultazione, unico, ritengo, nel suo genere, soprattutto per due motivi. Innanzi tutto offre un quadro aggiornato del fenomeno dell'insegnamento della seconda lingua in Italia, comprende sia l'evoluzione storica, che i presupposti filosofico-pedagogici (unitamente alle applicazioni metodologico/didattiche) del fenomeno con l'intento di additare un esempio senza precedenti, in Europa, ancorchè ispirato alla politica attuale dell'Unione Europea. Nel contempo, il fatto che il volume sia stato edito e stampato in Canada (per i tipi di Legas, cui va riconosciuta la felice ispirazione e disponibilità) rende accessibile al pubblico canadese e nord americano in senso lato, una esperienza di politica educativa multiculturale di alto valore ispirativo e propositivo, da tenere in particolare considerazione in un contesto socio-politico motivato a mantenere e diffondere le lingue in tutto il mondo. (A questo proposito, si suggerisce di considerare anche la raccolta degli atti del convegno *L'insegnamento della lingua straniera nella scuola elementare*, Verona, 1983. Tra i relatori figuravano Nereo Perini ed Elisabetta Zuanelli).

Il volume di Balboni si compone di tre parti. La prima riporta il fenomeno dell'insegnamento delle lingue straniere in Italia, a partire dal livello elementare e in rapporto al fenomeno analogo negli altri paesi dell'Unione Europa, dal punto di vista storico/quantitativo/ideologico, così come si è andato sviluppando dagli anni sessanta fino ad oggi. La seconda parte descrive nei dettagli l'approccio glottodidattico italiano, e in particolare il progetto sperimentale JANUA LINGUARUM, così come si è delineato tenendo conto dei condizionamenti storico/ambientali e legislativi.

Secondo l'autore esiste una "via italiana" per l'insegnamento precoce delle lingue seconde nonostante le scarse indicazioni metodologico/didattiche riscontrabili nei Nuovi Programmi per la Scuola Elementare (1985), nei quali tuttavia tale disciplina viene inclusa, con felice intuizione, nell'area onnicomprensiva dell'educazione linguistica in senso lato: lingua madre-(italiano/dialeto)-lingua seconda-latino.

L'autore afferma con particolare insistenza che ciò che rende unico e degno di interesse l'approccio glottodidattico e in particolare il progetto JANUA LINGUARUM, è l'attenzione dimostrata per la dimensione culturale degli idiomi, al fine di raggiungere un obiettivo di grande valore quale l'*educazione alla pace*.

Conoscenza di lingue e culture quindi, non solo per fini utilitaristici e pragmatici, ma per comprendere gli altri popoli ed apprezzarli nonostante e per le loro diversità. Tale presupposto è particolarmente caro a Balboni (cfr. relazione tenuta dallo stesso al Convegno AATI 1993 - San Antonio, Texas).

L'apprendimento di modi di comunicare alternativi diventerebbe quindi una via privilegiata per superare egocentrismi e pregiudizi. Da qui nasce l'esigenza di un

curricolo particolarmente flessibile ed adattabile al rapporto ambiente/docente/discente come è riscontrabile nella realtà educativa italiana e che non vanifichi il presupposto filosofico/pedagogico più sopra indicato - JANUA LINGUARUM- sembra offrire molti punti su cui meditare.

La terza parte infine presenta il fenomeno dell'insegnamento di L2 alle elementari in prospettiva temporale, prendendo in esame il prima (scuola materna e/o dell'infanzia) e il dopo (scuola secondaria inferiore e superiore): quest'ultima situazione di apprendimento caratterizzata nel passato anche recente, da una pesante prevalenza dell'aspetto grammaticale/letterario della lingua straniera sull'aspetto comunicativo/culturale.

In pratica il volume consiste in una serie di saggi, relazioni e testimonianze apparse in diversi convegni e situazioni, per cui ad un lettore superficiale la monografia (corredata da una notevole bibliografia) può apparire ripetitiva. In realtà il volume ha un andamento ciclico meditativo, tanto più opportuno nel riferire di un ambito applicativo disciplinare relativamente nuovo, in Italia, quanto più intende proporre un modello pedagogico abbastanza inedito al resto del mondo.

Il progetto sperimentale JANUA LINGUARUM secondo l'autore, con tutti i livelli imposti alle diverse situazioni ambientali educative, determinate soprattutto dall'eterogenea formazione professionale degli insegnanti (come docenti di lingue seconde: "il problema dei problemi"), ha una sua validità applicativa rispetto ad altri (quale ad es. Il Progetto ILSSE, secondo l'autore) proprio grazie alla sua flessibilità, globalità e adattabilità alle più varie situazioni e strutture scolastiche ancora oggi funzionanti.

Il volume contiene qualche errore tipografico: ad esempio (11) *schernito* per schermito; (72) *grigila* per griglia; (82) *pedagosimo* per pedagogismo; (102) *sattici* per tattici. Tali refusi nella prima edizione meritano l'assoluzione considerato il valore globale dell'opera e l'interesse che riveste in ambito educativo, da questa parte dell'oceano, ove la politica multiculturale è alla costante ricerca di giustificazioni, sia ideologiche che procedurali.

Infine, *last but not least*, è da segnalare l'imponente bibliografia in merito, a nostro avviso senza precedenti.

CATERINA CICOGNA
Consolato Generale d'Italia, Toronto

Orazio e la letteratura italiana: Contributi alla storia della fortuna del poeta latino. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, 1994. Pp. 638.

Il volume raccoglie le relazioni presentate al Convegno di Licenza che illuminano particolari aspetti dei rapporti fra il poeta latino e la letteratura italiana - mentre le altre, "quelle di tema archeologico... e quelle relative alla fortuna di Orazio nelle letterature straniere" (5) sono state pubblicate altrove, come informa M. Scotti nella sua Premessa. Vengono così variamente presi in considerazione innanzi tutto atteggiamenti e legami fra il Venosino e diversi autori italiani, quali Petrarca (U. Dotti), Alberti e Dati (L. Trenti), Pontano e Sannazaro (F. Tateo), Ariosto (R. Alhaique Pettinelli), Tasso (E. Selmi), Campanella (S. Zoppi), Chiabrera (Q. Marini), Gravina (C. De Bellis), Metastasio (M. G. Volta), Giovanni Antonio Volpi (C. Bracchi), Parini (G. Savarese), Alfieri (A. Di Benedetto), Foscolo (C. Di Donna Principe), Gargallo (M. Coccia), Belli (M. Teodonio), Carducci (G. Calori) e Croce (M. Scotti). A. M. Grimaldi e L. Borsetto si soffermano invece sulle traduzioni e sulla ricezione della poetica oraziana nel Cinquecento e nel Seicento, G. Chiarini indaga la presenza del poeta latino nel Settecento, quello che è stato definito il secolo oraziano per eccellenza (come conferma anche in questa silloge il largo numero di interventi dedicati ad autori di tale secolo), M. Mancini esamina l'imitazione della metrica oraziana nella letteratura italiana in generale e A. Iurilli passa in rassegna le varie edizioni del poeta latino dal Quattrocento al Settecento e le vicende di studiosi e bibliofili nei confronti di tali edizioni. Al di fuori del tema generale del volume si collocano la relazione di G. B. Bronzini sulla funzione del riso e della magia in Orazio e la traduzione in versi di M. Scotti della lettera in prosa di Andrew Lang al poeta latino.

A.F.

Remo Fasani. *Le parole che si chiamano: I metodi dell'officina dantesca.* Prefazione di Guglielmo Gorni. Ravenna: Longo, 1994 (Studi danteschi). Pp. 285.

Dopo la prefazione del Gorni, che sottolinea il carattere "verbale" della lettura del Fasani, la cui ricerca mira fondamentalmente non solo a interpretare ma anche a "modificare il testo vulgato" (8), nella prima parte del volume vengono riproposti cinque saggi pubblicati fra l'86 e il '94, sull'attribuzione a Dante del sonetto "Se 'l viso mio", sul modo in cui iniziano e finiscono i canti dell'*Inferno* e alcuni del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sull'opposizione fra movimenti in linea retta o curva nella *Commedia*, sui rapporti che si possono stabilire per la corrispondenza di parole specifiche (come *mattia*

e *Mattia*) e sul valore dei nomi propri secondo il principio “nomina sunt consequentia rerum”, e presentati tre inediti, sui legami fra le poesie della *Vita Nuova*, sull’uso dei numerali indefiniti nella *Commedia* e in altre opere di Dante e sulle relazioni del canto di Ulisse con quelli che lo precedono immediatamente (24 e 25) e quello che lo segue (27). Inedito è anche il lungo saggio che occupa la seconda parte, su un nuovo metodo, basato sui legami fra parole, con cui stabilire un’edizione critica della *Commedia* diversa da quella proposta dal Petrocchi; mentre all’89 risalgono le pagine che formano l’appendice, nelle quali lo studioso si oppone all’attribuzione del *Fiore* a Dante, sostenuta dal Contini.

A.F.

Franklin Samuel Stych. *Boccaccio in English. A Bibliography of Editions, Adaptations and Criticism*. Westport, Conn.: Greenwood, 1995. Pp xix, 254.

Tracing Boccaccio scholarship in English language back to the publication of the *Filocolo* and William Painter’s *Palace of Pleasures* both in 1566, Stych has proposed a chronologically arranged catalogue of printed material in English from that point forward. While comprehensive the author readily acknowledges the practical limitations associated with a bibliography of an author so fundamental to Western literary experience. Provisos in the introduction define the scope of his work. For example Stych chooses to include works on Boccaccio by English speaking scholars written in another language but not the reverse, and “very slight articles” (vii) have been excluded as have certain adaptations significantly removed from Boccaccio’s texts. The entries are arranged in three parts: Editions of the Works of Boccaccio (29 pages); Adaptations and Parallels (29 pages) and Criticism and References (149 pages). There follow seven indexes that evince the interdisciplinary interest and applications of Boccaccio since the sixteenth century while at the same time ensuring that this research tool fulfills its two-fold purpose of accessibility and expediency. The indexes consist of: Editions of Boccaccio’s Works; Editors, Illustrators, etc. of Boccaccio’s Works; Authors and Titles of Adaptations of Boccaccio’s Works; Works of Boccaccio Adapted; Works of Boccaccio Criticised; Critics of Boccaccio and a Subject Index. A useful guide to general Boccaccio bibliographies closes the introduction.

I.M.

Alla corte degli Estensi: Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ferrara, 5-7 marzo 1992. A cura di Marco Bertozzi. Ferrara: Università degli Studi, 1994. Pp. 466.

Contiene gli atti del convegno tenuto in occasione delle celebrazioni per il sesto centenario dell’Università di Ferrara suddivisi, come risulta dalla spaziatura dell’Indice

(cui non corrisponde per altro nessuna separazione o indicazione nel testo), in cinque gruppi: nel primo i testi esaminano aspetti dei rapporti fra cultura ferrarese e cultura greca, a proposito dell'insegnamento di Teodoro Gaza a Ferrara (J. Monfasani), nel campo della medicina con Nicolò Leoniceno e Giovanni Mainardi (D. Mugnai Carrara) e nelle posizioni filosofiche assunte da Pietro Pomponazzi (P. Zambelli); nel secondo vengono indagati la posizione religiosa eterodossa di Galasso Ariosto, fratello di Ludovico (G. Fragnito), la diaspora della famiglia fiorentina degli Strozzi (L. Fabbri), i fermenti eretici di Antonio Musa Brasavola e Nascimbene Nascimbени (A. Propseri), gli studenti inglesi a Ferrara (B. Collett) e la decadenza della società ferrarese ai tempi di Alfonso II (G. Ricci); nel terzo l'attenzione è rivolta all'arte, in particolare alla pittura, come quella fiamminga (C. Limentani Virdis), il ciclo del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, per quanto riguarda le raffigurazioni degli dei-decani (K. Lippincott) e l'interpretazione astrologica del Warburg (M. Bertozzi), l'organizzazione dello spazio teatrale (F. Cruciani) e la cultura figurativa all'inizio del Cinquecento in rapporto alla personalità di Ludovico Pittorio (A. M. Fioravanti Baraldi); nel quarto è di scena la Francia, con i suoi legami culturali con Ferrara (P. Carile, E. Balmas), con lo *Zodiacus vitae* di Marcello Polingenio Stellato e la traduzione fattane da M. de La Monnerie (J.-C. Margolin), sul soggiorno a Ferrara di Enrico III nel viaggio dalla Polonia alla Francia (M. Miotti), su Ambrogio da Milano e i suoi contatti con Renata di Francia (U. Rozzo), sul dibattito fra Symphorien Champier e Giovanni Mainardi circa l'astrologia (A. Preda) e sulla traduzione francese del *Libro del peregrino* di Iacolo Caviceo (S. Ferrari); nell'ultimo, riservato piuttosto a interventi sui letterati, si parla di Guglielmo Capello e del suo commento al *Dittamondo* (M. Milanesi), dell'interesse per il mondo antico con particolare riferimento a Guarino, de Bassi, Decembrio e Boiardo (A. Tisconi Benvenuti), di raccolte manoscritte di rime (P. Vecchi Galli), della diffusione e della fortuna degli *Astronomica* di Manilio e dell'interesse suscitato dai viaggi di esplorazione in America e in Africa.

A.F.

Giorgio Padoan. *Rinascimento in controluce: Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*. Ravenna: Longo, 1994. Pp. 357.

Comprende un'ampia raccolta di saggi, occasionalmente ritoccati, apparsi in varie sedi fra il 1970 e il 1992. Nella prima parte lo studioso si sofferma sulla *calandra* del Bibbiena, sul *Furioso* e sulla situazione storica in cui operò l'Ariosto e sulla *Clizia* del Machiavelli; nella seconda, dedicata all'ambiente veneziano, sul soggiorno di Leonardo in quella città nel marzo-aprile del 1500, sulla formazione culturale di Giorgione, sulle lettere di Tiziano, sulla situazione letteraria di Venezia ai tempi del dogado Gritti (fra il 1523 e il 1538), sulla *Venexiana* e sulle cortigiane nella letteratura rinascimentale, in particolare nella lirica di Maffio Venier; nella terza, riservata soprattutto a Ruzzante, sull'espressivismo linguistico nel teatro del Cinquecento e soprattutto nel commedio-grafo padovano, sulla raccolta di suoi scritti contenuta nel codice Marciano It. XI 66, sulle riprese di suoi testi da parte di altri scrittori, quali Andrea Calmo, Lodovico Dolce e

Giambattista della Porta, sulla datazione della *Pace* di Marin Negro e sulla bibliografia della commedia cinquecentesca di Achille Mango.

A.F.

Walter Binni. *Lezioni leopardiane*. A cura di Novella Bellucci. Con la collaborazione di Marco Dondero. Firenze: La Nuova Italia, 1994 (Lezioni 13). Pp. xvii, 577.

Lo studioso, cui già si devono numerosi contributi sul Leopardi (segnalati nella Premessa [ix-xiii]), pubblica qui per la prima volta le lezioni tenute in tre anni accademici successivi, dal '64 al '67, presso l'Università di Roma; nel primo ripercorrendo l'itinerario del poeta dalle origini della sua formazione culturale agli "idilli" del 1820-21, giungendo nel secondo fino al '27 e concludendo nel terzo il periodo recanatese fino al '30. A stampa era apparsa finora solo la *Lettura delle Operette morali* (Genova: Marietti, 1987), mentre i risultati delle altre parti erano stati sinteticamente rielaborati nell'Introduzione all'edizione di *Tutte le opere* del Leopardi (2 voll. Firenze: Sansoni, 1969) e nel volume *La protesta di Leopardi* (Firenze: Sansoni, 1973). Il testo stesso si basa sulle dispense redatte in quegli anni da Roberto Cardini; lo cura la Bellucci, con la collaborazione del Dondero per "il lavoro di controllo dei testi citati e dei riscontri bibliografici" (xvi). Il volume si conclude con una lezione sulla "Ginestra", tenuta dal Binni nel corso dei festeggiamenti per il suo ottantesimo compleanno sempre presso l'Università di Roma nel 1993, che il Dondero trascrive dalla registrazione "rispettandone il più possibile l'autenticità discorsiva" (556).

A.F.

Riccardo Scrivano. *Strutture narrative da Manzoni a Verga*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1994 (Letteratura. Saggi 2). Pp. 255.

Comprende undici saggi, dieci dei quali già apparsi in diverse sedi fra il '65 e il '92, che prendono in esame varie fasi della storia del romanzo (con particolare riferimento ai due autori indicati nel titolo). Dopo un primo discorso teorico sul "luogo della scena nella narrazione", l'attenzione dello Scrivano si rivolge ai *Promessi Sposi*, per il quale vengono esaminati, nei tre saggi successivi, le coordinate di spazio e tempo e i principali nuclei narrativi in rapporto alla personalità del Manzoni e i mutamenti dal *Fermo e Lucia* all'edizione definitiva del '40, e quindi al Verga, per i romanzi giovanili (da *Una peccatrice a Eros*) che provano in lui "un volontario ottocentesco della narrativa, che ha come ideologia... la scrittura stessa" (153), per i suoi rapporti con Scapigliatura e Verismo, per la sua mancanza di ideologia nei *Malavoglia*, per l'uso del tempo nel *Mastro-Don Gesualdo*, e per le analogie e le differenze di quest'ultima opera con *Il piacere* di d'Annunzio, pubblicato anch'esso nel 1889. In altri due saggi lo studioso analizza il quadro culturale romano verso la fine dell'Ottocento, in relazione soprattutto

al Verismo e alla figura di Giustino Ferri.

A.F.

Gabriele d'Annunzio. Carteggio inedito con il figlio Veniero (1917-1937). (Periodo USA). A cura di Maria Grazia Di Paolo. Milano: Mursia, 1994 (Prima Persona. Carteggi). Pp. 144.

Pubblica lo scambio epistolare (144 fra lettere e telegrammi) dal 1917 fino alla morte del poeta di Gabriele e Ugo Veniero (o Venier, come lo chiamava il padre) d'Annunzio, attualmente nell'archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani. Nell'Introduzione la Di Paolo ricorda che la prima lunga lettera di Veniero, del 3 giugno 1917, non è la prima conservata, ma "la prima che evidenzia un contatto epistolare nel periodo USA, quando cioè vengono a crearsi le condizioni per un rapporto ben saldo tra il Poeta e il figlio" (5). Di questo rapporto vengono quindi ripercorsi i momenti fondamentali attraverso la documentazione del carteggio, che conferma il profondo legame stabilitosi fra i due. Il volume è corredata di due appendici, la prima contenente altre lettere e telegrammi dei due d'Annunzio e di loro corrispondenti che riguardano i loro rapporti, la seconda un profilo biografico del terzogenito del poeta; di un ampio apparato di note (115-41); e di diciotto riproduzioni fotografiche di ritratti, autografi, immagini etc.

A.F.

Hanna Flieger. *Il rapporto varianti/costanti nella poetica di Italo Calvino: modalità attanziali e implicazioni culturali*. Poznan - Torun: Wydawnictwo Edytor, 1994. Pp.123.

Dopo aver indicato nell'Introduzione che intende "rivelare le modalità operative" di Calvino usando "la semiotica come strumento" (e in particolare il metodo di Greimas), un tipo di analisi cui "la sua opera si presta in modo particolare" in quanto si tratta di "autore ben informato sui metodi moderni della decodificazione del testo...che applica la semiotica al livello creativo" (11), la studiosa, soprattutto per quanto riguarda *Il cavaliere inesistente* e *Sotto il sole giaguaro*, esamina la "tendenza a geometrizzare il mondo che affiora in molti suoi racconti e romanzi" (27), anche se Calvino è consapevole dell'impossibilità di giungere alla comprensione assoluta dell'universo; il "passaggio dalla ricerca dell'ordine razionale nascosto sotto *I fenomeni della realtà* alla meditazione sui fenomeni stessi, sulla nostra percezione di essi mediata dai sensi e sui sensi come strumenti della conoscenza" (51); e la "tensione continua" che esiste tra "il sensoriale e il geometrico", tensione in cui "la narrativa di Calvino...trova la sua spinta e la sua motivazione" (87).

A.F.

Italian History and Culture 1 (1995). Yearbook of Georgetown University at Villa Le Balze, Fiesole (Florence). Pp. xi, 130.

La nuova rivista, diretta da Marcello Fantoni cui si affiancano Heidi Flores, Matilde Dandolo e Alberto Bartolomeo, ha per scopo, oltre a quello pedagogico, di mettere a disposizione di tutti gli studiosi i testi delle conferenze tenute alla Villa, "to create a space for dialogue around the issues that distinguish <<Italian Civilization,>> among a group of interlocutors who (by choice) are representative of both the Italian and the American academic worlds"(ix). Comprende cinque articoli (di F. Franceschi sull'industria della seta a Firenze, di M. Casini sullo stabilirsi di un ceremoniale per ricevere ufficialmente visitatori importanti a Venezia nel Quattrocento, di G. Guerzoni sui giochi nelle corti italiane del Cinquecento, di J. Nelson sulla pala di Filippino Lippi nella Cappella Nerli della Chiesa di Santo Spirito a Firenze, di M. Cianchi sulla vita e sulle opere dello scultore Pierino da Vinci) e cinque recensioni (di G. Masi, S. Guazzo, *La civil conversazione* [ed. A. Quondam. Modena: Panini, 1993]; di R. Mancini, F. Franceschi, *Oltre il "Tumulto". I lavoratori fiorentini dell'Arte della lana fra Tre e Quattrocento* [Firenze: Olschki, 1993]; di G. Ciappelli, A. Molho, *Marriage Alliance in Late Medieval Florence* [Cambridge: Harvard UP, 1994]; R. Spinelli, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento* [ed. G. Pratesi. Torino: Umberto Allemandi & C., s.d.]; di A. Tosi sulla collana *Giardini, città, territorio* della casa editrice EDIFIR di Firenze). Questo primo fascicolo è corredata di varie illustrazioni e comprende il calendario delle conferenze e degli avvenimenti culturali che si sono svolti alla Villa dal febbraio al novembre 1996.

A.F.

COVER: KO DESIGN

ISSN 0226-8043